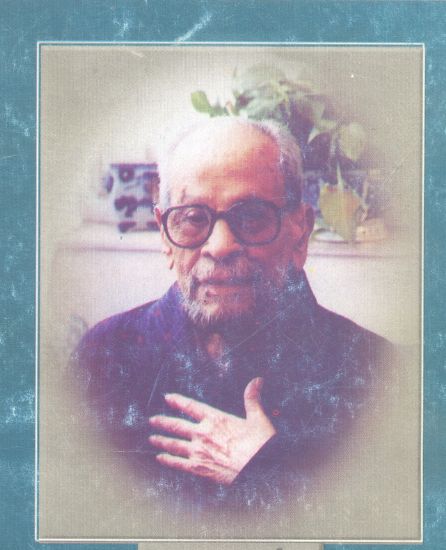


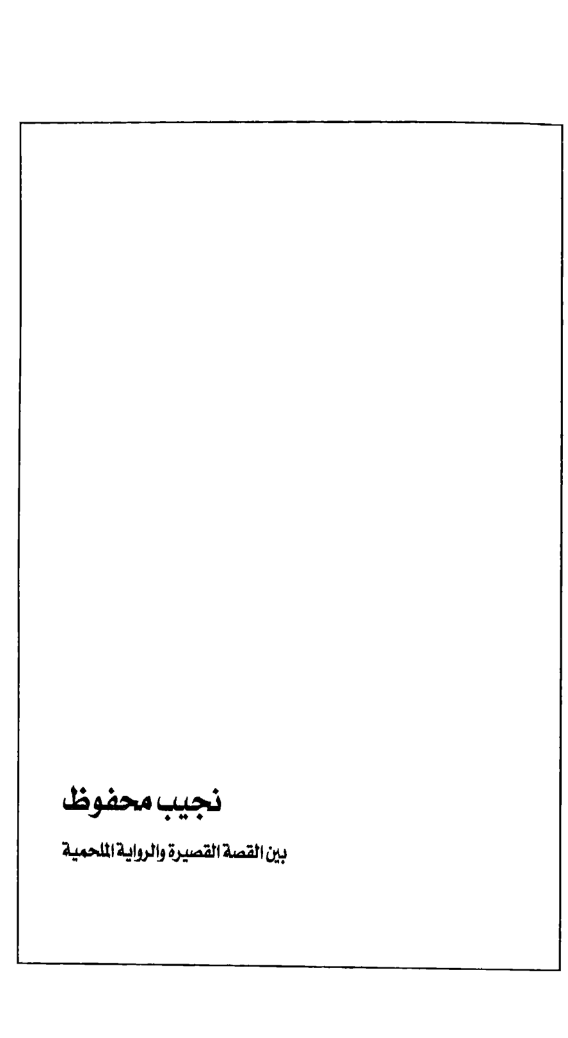


الأعمال الخاصة

نجيب محفوظ

بين القصة القصيرة والرواية الملحمية

إبراهيم فتحى



نجيب محفوظ

بين القصة القصيرة والرواية الملحمية

نجيب محفوظ

بين القصة القصيرة والرواية الملحمية

إبراهيم فتحى



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٢

مكتبة الأسـرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

سلسلة الأعمال الخاصة

نجيب محفوظ

بين القصة القصيرة والرواية الملحمية

إبراهيم فتـحى

الغلاف
والإشراف الفنى:
الفنان : محمود الهندى
الإخراج الفنى والتنفيذ:
صبرى عبدالواحد
المشرف العام :
د. سمير سرحـــان

الجهات المشاركة :
جمعية الرعاية المتكاملة المركزية
وزارة الثقـافـة
وزارة الإعـلام
وزارة التربية والتعليم
وزارة الإدارة المحلية
وزارة الشـباب
التنفيذ : هيئة الكتاب

على سبيل التقديم :

نعم استطاعت مكتبة الأسرة بإصداراتها عبر الأعوام الماضية أن تسد فراغا كان رهيباً فى المكتبة العربية وأن تزيد رقعة القراءة والقراء، بل حظيت بالتفاف وتلهف جماهيرى على إصداراتها غير مسبوق على مستوى النشر فى العالم العربى أجمع، بل أعادت إلى الشارع الثقافى أسماء رواد فى مجالات الإبداع والمعرفة كادت أن تنسى وأطلعت شباب مصر على إبداعات عصر التنوير وما تلاه من روائع الإبداع والفكر والمعرفة الإنسانية المصرية والعربية على وجه الخصوص، ها هى تواصل إصداراتها للعام التاسع على التوالى فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية بالنشر الموسوعى بعد أن حققت فى العامين الماضيين إقبالاً جماهيرياً رائعاً على الموسوعات التى أصدرتها. وتواصل إصدارها هذا العام إلى جانب الإصدارات الإبداعية والفكرية والدينية وغيرها من السلاسل المعروفة وحتى إبداعات شباب الأقاليم وجدت لها مكاناً هذا العام فى «**مكتبة الأسرة**» .. سوف يذكر شباب هذا الجيل هذا الفضل لصاحبته وراعيته السيدة العظيمة/ **سوزان مبارك**..

د. سمير سرحان

مدخل

السمة المميزة لعالم نجيب محفوظ الروائى القصصى هى العكوف على اكتشاف الحاضر اكتشافا فنيا وليس الحاضر هو الواقع الخارجى المائل هناك فى تحدد نهائى، بل هو معاصرة متدفقة متحولة فى تلقائية فورية لا تعرف اكتمالا. ويتطلب هذا الحاضر استمرارا فى حركته نحو مستقبل لا يعرف تعينا. وفى عالم محفوظ نجد أن الحاضر لا يبدأ من كلمة أولى ولا ينتهى بكلمة أخيرة، فهو صيرورة لا تنقطع ولا تسير فى خط مستقيم؛ لأنها متناقضة متعددة الاتجاهات حافلة بإمكانات لا تتجسد ولا تتحقق ومسارات غير متوقعة. وبذلك، يفقد كل معطى من معطيات الواقع طابعه الجاهز فى غمرة تدفق الحياة الجارية، وتنقل صورة الشخصية الإنسانية إلى منطقة الاتصال المباشر والتلامس الحميم مع صيرورة محيرة. ولن نجد مسافة تراتبية رمزية بين قيم المؤلف وقيم العالم الممثل، بل سنجد لغة المؤلف مختلطة النبرات بلغة الشخصيات.

وماذا عن الروايات والقصص التاريخية القديمة والجديدة؟ إنها لم تقدم الوقائع التاريخية والشخصيات التاريخية لذاتها، بل لأن اختيار فترات بعينها مكن محفوظ من خلق تجربة إنسانية متخيلة استمد خيوطها ونسيجها من حاضر معاصر عاشه المصريون فى زمن الكتابة. لقد هيأت المسافة التاريخية استيعابا دراميا لتلك التجربة المتخيلة وإبرازا لما فى نماذجها من دلالة راهنة.

إنها تعبر عن حلم حلق فوق حاضر كتابتها، وهو الحلم بإمكان استعادة رموز المجد التليد؛ فلسفة الحكم عند الفراعنة وعمق التأمل عند الكاهن ومعارج حكمته العلوية وحنكة القائد العسكرى الذى يصد الغزاة مستخدما الوسائل المناسبة، والإبداع لدى الفنان الذى شيد الآثار الفنية الخالدة. لقد أسقط محفوظ أوجها للواقع المصرى الحديث على موضوعات الماضى وشخوصه، وكان الحاضر المعاصر هو الذى يقدم وجهة النظر، كما كان العالم المصور والمؤلف والقراء خاضعين جميعا لمقاييس تقييم واحدة مستمدة من منطق الأحداث الجارية. لذلك، لن نجد هوة فاغرة الفم بين الأعمال التى تسمى تاريخية والروايات التى تسمى واقعية، وإن وجدت ثغرات بينها.

وفى روايات محفوظ كان الحاضر المصرى سلسلة من الفترات الانتقالية، فكل الفترات انتقالية، وإن يكن بعضها أكثر اتصافا بالطابع الانتقالى من الأخرى. وصورت الروايات الواقعية المبكرة حركة مصر ذات الاستقلال الشكلى التى يحتلها الإنجليز ويحكمها ملوك وباشوات إلى مصر الأخرى التى ظلت وعدا عند مثقفى اليسار والسلفية. كما صورت الروايات ذات التطلعات الفكرية مصر بعد ثورة ١٩٥٢ وأمنياتها المعلنة وانتصاراتها وهزائمها وإنجازاتها وإخفاقاتها وأسئلتها عن المصير والآفاق. وواصل الحاضر تحولاته فى الروايات والقصص اللاحقة بعد ١٩٧٠؛ الانفتاح وانعكاس المسار وظهور أشكال جديدة من الصراع الفكرى والسياسى.

ولكن الحاضر لم يصور قط باعتباره خطا مفردا يؤدى إلى مستقبل محدد، بل ظل يصور باعتباره تعددا من الطرق الممكنة المأمولة والمرفوضة، قد لا تطأ بعضها الأقدام، مما يجعل من المستقبل أفقا مفتوحا.

وفى تصوير اللحظات الانتقالية السيالة التقت الدوافع الخاصة بالحاضر المباشر بالدوافع العامة المنتمية إلى الاستمرار التاريخى التقاء دراميا زاخرا بالمفارقة، كما اكتسبت الشخصيات دلالة أكبر من خصوصيتها، وأضفى على الشروط الأساسية للحلقة الانتقالية المعاصرة، وما يشابهها من حلقات انتقالية

، تاريخية طابعا مشتركا عاما قد يجاوز أوضاع مصر ليضرب بجذوره فى الوضع البشرى عامة بأشواقه وذكرياته.

وفى رواياته وقصصه عموما تتعدد المفارقات، المقدمات المتشابهة فى تلك الأعمال تؤدى إلى نتائج متضادة، وما كان مقصودا به الجد كل الجد يؤدى إلى أبشع أشكال الهزل. ولا يؤدى إنجاز الأهداف العامة إلى سعادة الأفراد بل قد يؤدى إلى مأزق. وكثيرا ما يكون المصير الفردى فى الحاضر الجزئى أثرا جانبيا لتحقيق إرادة الحياة عند النوع البشرى، فتحقيق غايات الإنسانية الكبرى قد يكون مصحوبا بتضحيات الأفراد وجعلهم نهبا للمنفى والغربة والعبث، وقد تدمر الثورات الثوريين وقد يقطف ثما رها الجبناء والانتهازيون. وبالرغم من كل ذلك، لا يلغى السرد إمكان لحظات تحقق وإشباع عميقة فى التأمل الصوفى والحب والصحبة، وحتى فى التضحية.

وقد ذكر محفوظ فى كلمته للأكاديمية السويدية أنه يختلف مع تشاؤم الفيلسوف كانط الذى كان يذهب إلى أن انتصار الخير لا يتحقق فى هذا العالم بل فى العالم الآخر، فمحفوظ ظل يبحث عن توفيق بين العلم والدين، بين إشباع الاحتياجات المادية الأساسية للبشر وتطلعهم إلى الحرية والتحقق، بين صد العدوان والتشوق إلى السلام.

وقد جاء فى تعليق لجنة نوبل عقد مقارنة بين الحاضر عند محفوظ، بين قاهرته وباريس بلزاك ولندن ديكنز. ويثير ذلك فى الأذهان مسألة تقديم التفاصيل الجزئية الطبيعية للواقع ومجالاته وشخوصه. ومن الواضح أن محفوظ يشترك مع رواد الواقعية العظام فى القرن التاسع عشر فى أنه يرفض رفضا قاطعا وضع الفن فوق الحياة أو ضدها باعتباره بديلا شكليا أسمى درجة، وعنده تثرى الرابطة الحيوية بين الفن والتجربة الإنسانية الاثنين معا.

ولكن حاضر محفوظ لا يقف عند تصوير الخلفية الواقعية فى دقة شبه علمية، ولا يحتفى بمسار الحياة اليومية فى عاديتها البادية للعيان فحسب، فهو يصور تحت السطح المعتاد وفى أطوائه، مستعينا بالخيال والذهن والأشكال

الفنية، تناقضات ضخمة وعواصف وحياة سيكولوجية وعقلية ترتبط باتجاهات عميقة لا تلحظها العين. ويقتصد محفوظ كثيرا فى الأوصاف التفصيلية، وهو لا يقدم شخصياته باعتبارها صورا مجازية للطبقات الاجتماعية، وإن سيطر فى أعماله الراوى كلى المعرفة على السرد أحيانا. لذلك، فالحاضر عنده لا تستوعبه واقعية السطح المرئى للظاهر الإجتماعى، بل يقوم التشكيل الفنى بإبراز منطق التغير مهما يكن كامنا والاستمرار مهما يكن تطلعا، وبإبراز هياكل الحياة العميقة لا الخلفية الاجتماعية وحدها فالروايات والقصص القصيرة تقدم نماذج إنسانية متخيلة متضاربة القيم فى حركتها على هذه الخلفية، وتقدم أعماقها متفاعلة مع دوائر حياتها.

ويجيب ما سبق على المسألة المعرفية الفنية التى يطرحها اكتشاف الحاضر عند محفوظ، وهى مسألة العلاقة بين الرؤية التشكيلية الفنية والعالم الخارجى الواقعى. إن عالم محفوظ لا يشايع الذين يسرفون فى رفض دور الرؤية التشكيلية ويقصرونها على أن تكون مجرد وعاء يستقبل معطيات تقدمها الحواس عن عالم الحاضر المباشر، فهؤلاء سيعكفون على صور فوتوغرافية سطحية. ومحفوظ، من ناحية أخرى، لا يتبنى الاتجاه المضاد الذى يبالغ ويجعل الصور التى تشكلها المخيلة وأدوات الصياغة كل شئ بمعزل عن الحاضر والعالم والواقع، فهذا الاتجاه يبدع شطحات وألعابا وتجريدات. وعالم محفوظ يؤكد - على العكس- التفاعل والحوار بين الرؤية التشكيلية الخلاقة والعالم المتجدد متعدد الأوجه والقوى الدفينة، وهما تفاعل وحوار لا يكتملان أبدا ولا يصلان إلى نهاية.

ويشمل الحاضر فى عالم محفوظ المناخ الفكرى والحوار العميق للعصر. وينفرد محفوظ أو يكاد بين كتاب الرواية العربية ببراعته فى تصوير المناخ الفكرى تصويرا فنيا موضوعيا على درجة كبيرة من العمق فالحاضر عنده ليس عالم الفهم المشترك والقيم المشتركة للظواهر، وليس الوقائع التى يقدمها التلوين الإعلامى، بل ما يكتشفه الاختبار المتعمق للتجارب التاريخية المتعاقبة وللمشاكل شديدة الحدة، إن عالمه يكتشف الحاضر باعتباره تاريخا. وليس التاريخ فيه

كابوسا يحاول الإنسان الاستيقاظ منه، فهو يتضمن رفض اليأس من المصير الإنسانى، وليس التاريخ فيه مخلفات وبقايا أثرية، وليس هذا الحاضر وقائع متناثرة فى البيوت والحارات. فهذا العالم على العكس من ذلك يكتشف التطور الاجتماعى والسيكولوجى والعقلى للإنسان فى مصر.

ولا يجب أن تختلط فلسفة محفوظ الفنية بتصريحاته خارج الفن والتى تعلق على السياسات والثورات والشخصيات فى الحاضر. فليس من المستطاع أن نستنبط الفلسفة الفنية من أفكار محفوظ العامة أو من التحليل النفسى لمواقفه الانفعالية الذاتية من عبد الناصر وثورته، أو من السادات وانفتاحه وسلامه. فأفكار محفوظ العامة تعاد صياغتها جماليا داخل العمل الفنى المركب متعدد المستويات، ذى المنطق الخاص به المستقل عن أفكار المؤلف العامة. فليست الرواية أو القصة القصيرة عنده انبثاقا عن تجربة المؤلف الوجدانية وليست وثيقة نفسية أو شهادة سياسية، بل هى بناء يبدع إيديولوجته الخاصة عن طريق استبعاد عناصر معينة واختيار عناصر أخرى وإعادة تنظيم شاملة. ولم يكن محفوظ يفرض أفكاره السياسية على أبطاله أصحاب التوجهات المختلفة، بل احتفظ لهم جميعا بقدر من الاستقلال عن أفكاره الجزئية. وتحيا أعمال محفوظ حياتها المستقلة عن تجربته السياسية الخاصة تحت تأثير أدوات سردية وصيغ تعبيرية وتقاليد فنية لا تنتمى إلى فرديته، وتحمل تضمنات إيديولوجية قد تكون مغايرة لمقاصده الواعية، فالعمل الفنى المنجز ليس مجرد تعبير عن نية سياسية مسبقة لدى المؤلف.

وفى هذا الكتاب لم أعتبر النوع الأدبى (الرواية، القصة القصيرة، الملحمة) مجموعة من الأدوات التقنية، أو طريقة خاصة فى ترابط عناصر لغوية خالصة، بل اعتبرت النوع طريقة محددة خاصة فى تصور وتمثل جزء معين من الوجود الإنسانى وجعله مكتشفا منظورا، بعد أن كان مطموسا. وقد استخدمت كلمة تقنية لا بالمعنى الشكلانى باعتبارها عدة أو أداة جزئية، بل باعتبارها تقنية النوع. وأنا أعتبر مع باختين أن أنواع الكلام، وليس اللغة كنسق مغلق خارج عن مواقف التوصيل، هى موضوع التحليل. فأنواع الكلام أو الصيغ المستخدمة الحية

هى الوحدات الأساسية بدلا من الكلمة والجملة. وقد قرأت النص المحفوظى باعتباره نصا وحداته الأساسية هى وحدات الاتصال اليومى الاجتماعية والتاريخية. وشخصيات نجيب محفوظ فى السرد وفى التفكير الداخلى ليست أشرطة من ألفاظ المعجم و الجمل النحوية. فهناك العادات اللفظية فى الوصف والسرد من جانب المؤلف الضمنى، ومن جانب الشخصيات الروائية والقصصية. وهذه الصيغ اللفظية جميعاً فى التحية والعزاء وتبادل المجاملات والحكى اليومى والتعبير عن المشاعر والمغازلات والحث والتودد والتهديد ونقل الأخبار تشبه أفعال الكلام speech acts عند جون أوستين. فلم أقف عند التأليف النحوى للجمل، بل عند دور لتلك الصيغ الكلامية فى موقف التوصيل باعتبارها أفعالاً واقعية للمتكلمين مميزاً ما تفعله تلك الصيغ فى الواقع أى تأثيرها فى السامع فهى إذ تصاغ وفق قواعد النحو العربى تقوم بفعل منفصل مضاف إلى عملية كتابتها أو النطق بها، وهو فعل يمكن أداؤه بوسائل غير لغوية (مثل أمر الجبار للبنت المغتصبة بأن تخرس مكمما فمها وأمره للشاهد بأن يسلم نفسه باعتباره الجانى حيث يتجسد الأمر اللغوى فى عملية مطاردة ووضع فى الأغلال). فوحدات القص ليست مساوية للجمل النحوية، وإن استعملت قواعد اللغة.

وقد قرأت قصص وروايات محفوظ باعتبارها أنواع كلام مركبة منبثقة من اتصال لغوى أكثر تعقيدا وأعلى تطورا وتنظيما من صيغ الكلام وأنواع الكلام الأولية الحية فى الاتصال المباشر بعد أن تمتص تلك الصيغ وتهضمها وتدخل عليها التغيرات؛ فتكتسب طابعا فنيا مختلفا فاقدة صلتها المباشرة الفورية بالواقع، بل إن الرؤية الفنية تتشكل بواسطة أنواع التعبير. فالرؤية والتمثيل ينصهران. وهكذا تصبح القصة القصيرة وتصبح الرواية نوعين أدبيين لا يقتصران على أن يكون كل منهما مركبا من التيمات والأشكال ولا تراتبا من الأدوات أو مجموعة من المواضعات. فالنوع الأدبى عند محفوظ شكل متميز للرؤية، أى طريقة كلية لتخيل وتصور جوانب معينة من الواقع الإنسانى.

وما هى التيمة (الفكرة الأساسية لموضوع التناول)؟ إنها ليست عنصرا لغويا يتألف من حاصل جمع معانى الجمل المفردة وإن تشكلت بمساعدتها. ويدعونا

قص محفوظ إلى رفض النزعة الذرية (الاختزالية) فى اللغة وفى الشكل، فالتيمة عنده كما هى فى الأعمال الممتازة عموما تتجاوز اللغة، فتيمة الرواية أوالقصة القصيرة هى تيمة كلية، تيمة تناول النوع الأدبى باعتباره فعلا اجتماعيا تاريخيا لا يمكن أن تنفصل عن الموقف الشامل بنفس قدر استحالة انفصالها عن العناصر اللغوية.

فليست الجمل والفقرات ومجموعهما هى ما يبنى التيمة، فليس للجمل إلا معانى ممكنة وفقا لتاريخ واستعمال مفرداتها، أما الصيغ الكلامية ـ أفعال الكلام- فهى وحدها التى تمتلك معنى فعليا. حقا إن بعض الدراسات الأسلوبية تنسب معانى فعلية للجمل فى قص محفوظ، وذلك لأنها خفية ودون وعى تتخيل مواقف تعمل فيها هذه الجمل باعتبارها أفعالا كلامية (تلفظات أو أجزاء من سياق توصيل متخيل) أى أنواع كلام.

حقا ليس محفوظ فيلسوفا أو سياسيا أو باحثا اجتماعيا أو محللا نفسيا، ولكن لا يمكن اختزال دوره الفنى إلى دور صاحب حرفة لغوية أو شكلية مهما يكن شديد المهارة فى ذلك. فهو مثلنا جميعا يفكر ويتصور ويتمثل العالم عن طريق تجربته الذاتية الفنية ومشاركته فى الواقع الاجتماعى والسياسى مشاركة وجدانية وفكرية وهو يقرأ يستوعب ويستخلص النتائج. ولكنه عن طريق وجوده الخاص فى تقاليد وأعماق الأنواع الأدبية العربية والعالمية وعن طريق إيديولوجيته الجمالية عن وظيفة الكتابة ومقتضياتها ودورها الاجتماعى والإنسانى يبدأ فى رؤية الوجود الإنسانى بعينى النوعين الفنيين اللذين انكبت عليهما ممارسته الأدبية. حقا إن وعيه يمتلك سلسلة من الأنواع الداخلية لإبصار الواقع وتمثله، تلك التى تحكم كلام الناس اليومى الخارجى فى التعامل المتعدد الجوانب فى الحياة العامة، حياة العمل وعلاقة الخضوع والإذعان أو السيطرة والتحكم داخل العلاقات الاجتماعية والسياسية، والتى تحكم تفكيرنا الداخلى، فهى الواقع الأول للإحساسات والانفعالات والتقييمات الذاتية. وامتلاك مجموعة أوسع من الأنواع يعنى قدرة الكاتب على تمثل وتصور جوانب متنوعة من الحياة والمشاركة الفعلية أو الوجدانية أو التخيلية فيها. ومن الخطأ أن

نتصور كما يتصور الشكلانيون أن نجيب محفوظ يبدأ أولا بفهم الواقع ثم بعد ذلك يجد الأشكال والأنواع الأدبية التى تعبر عن فهمه، فالأمر على العكس، إن ثراء الأنواع الأولية للكلام وإعادة تشكيلها فى الأنواع الأدبية التاريخية المتطورة علمت محفوظ أن يرى العالم والتجربة الإنسانية على نحو مختلف، كما توسع رصيد رؤيته. إن ما يسمى وسائل التمثيل الجديدة والقديمة المنتسبة إلى النوع الأدبى مكنته من أن يرى جوانب جديدة من الوجود المرئى والمحتجب. لقد تمكن نجيب محفوظ من أن يرى "الواقع" بعينى القصة القصيرة والرواية (النوع الأدبى).

ففى أعمال نجيب محفوظ نرى أن المؤلف الضمنى يتناول جوانب الوجود التى تكيف وفقا لها النوع الأدبى فى تطوره ليتمثلها بطريقة النوع. ولكنه لا يقف عند ذلك، إنه يستغل الإمكانات الكامنة فى رؤية النوع لاكتشاف شىء جديد بحق، حيث الاكتشاف والتعبير عملية واحدة. وليس النوع منعزلاً لا يتفاعل مع الأنواع الأخرى، فالأنواع ترابطات من عمى محدد خاص (فالنوع الملحمى الكلاسيكى لا يستطيع إلا تقييم عالم القمم البعيدة، ولا يستطيع أن يصور الحاضر المفتوح على التغير). ولا يمكن أخذ أى نوع إلى حيث لا يستطيع الذهاب فهو محاولة للإدراك المتعمق لجوانب من الوجود ونمط لتمثيل عالم محدد فى نفس الوقت، وكل ذلك يخضع للتغير والصيرورة.

ونحن فى الفترة الحديثة نعيش مغمورين فى السرد القصصى، ينقض علينا من كل جانب. حكايات وروايات وقصص عن التاريخ والحاضر والسياسية والعلم والسينما والأخبار مختلطة غير متمايزة تروى وتعيد تقييم معنى الأفعال الإنسانية، المحلية والعالمية، فى الماضى القريب. وهى تستبق نتائج المشاريع المتخيلة للمستقبل، فيضع الفرد نفسه أو يجد نفسه موضوعا عند تقاطع قصص قصيرة لم تكتمل بعد. فما هو موقف القصة القصيرة الأدبية والرواية الأدبية من الاستهلاك الضخم لقصص التليفزيون والسينما والفيديو والمجلات المصورة ومحاولتها ترتيب المعانى التى قد تكون مرفوضة للعلاقة بين الفرد والمجتمع؟ فلم

يعد سرد الحكايات معطى فحسب، بل مشكلة متعددة الجوانب، فالتمثيل القصصى هو فعل تاريخى سياسى. وربما كان دائما كذلك.

فماذا عن الرواية الأدبية؟ إنها النوع الوحيد الذى لم يكتمل بخلاف الأنواع الرفيعة الأخرى. فقد ولد ونما فى العصر الحديث مرتبطا به على حين دخلت الأنواع الأخرى كأشكال ثابتة، كميراث يحاول أن يتأقلم على الشروط الجديدة. وتتميز الرواية بأنها لم تدخل قط فى النظام الكلى المحكم للأدب، فقد بدأت فى مصر مثلاً ذات وجود غير رسمى يقع خارج الأدب "الرفيع". إن الأنواع الأدبية المكتملة وحدها ذات الحدود الخارجية النوعية كاملة التشكل هى وحدها التى دخلت الأدب باعتباره كلاً عضوياً منظماً على نحو تراتبى. فالرواية لم تكتسب قط سمات نهائية تحددها كالأنواع الأخرى مهما بذلت من محاولات لإدماج كل أشكالها الفرعية الممكنة فى تعريف تلفيقى واحد. لقد ظلت الرواية المصرية والرواية عند محفوظ نوعا أدبيا فى طور التكوين لم تنغلق فى نسق من الخصائص المميزة، بل ظلت شديدة المرونة والتفتح تدمج داخلها أنواعا فرعية أخرى من شعر وحكاية ودراما بعد أن تهضمها وتعيد تشكيلها. فتفاعل التجارب الإنسانية المشكلة تاريخيا مع طرائق تصور الواقع بواسطة الأنواع قد أدى إلى ذلك، كما أن التجربة الفعلية تؤدى إلى وجهات نظر جديدة للحياة هى الأنواع الجديدة وهى تطور الأنواع ذات الوجود التاريخى. والرواية شكل عميق لتصور واكتشاف التجربة الإنسانية نموذج جديد لعالم الوجود الإنسانى، وتقدم جوانب من التجربة الإنسانية لم تكن من قبل متاحة للإدراك.

ويقول بعض النقاد إن القصة القصيرة قد عوملت مثل الرواية بلغة أشكال فنية أخرى، الدراما، الشعر الغنائى، الرسم، التصوير الفوتوجرافى والسينمائى. فهناك زعم بأن القصة القصيرة شكل عاكف دائما على تصميم طرائق للهرب من شكله الخاص. فلديه فى النهاية مثل الحداثة فى هذا الزعم تصريح بممارسة نزعة جمالية خالصة. أى أن القصة القصيرة، مثل الرواية، شكل مستقل، ولكنه هجين يلامس ويرتبط ويتصل بأشكال فنية أخرى عند نقاط متباينة، ويواصل التملص من التجديد، ما عدا أنه تفاعل توترات وتضادات

(تباينات) التجربة الإنسانية فى أشد جوانبها تكثيفا وتركيزا. إنها شكل قصير ولكنه مردد للأصداء، تتردد أصداؤه فيما وراء نطاقه المحدد. وهى تصور أفضل من أى شىء آخر التشظى الذى يحدث ويتفاقم. وأشكالها الأخيرة عند محفوظ تعكس الإحساس بالطابع العابر المتغير الهش فى الوجود اليومى، وتناهض بشكلها الحلمى الموجز التجربة الحديثة لأن يكون الفرد حياً فى عالم متوتر سريع الإيقاع يدفعه إلى الموت فى الحياة.

لقد كان الفرق بين القصص القصيرة عند محفوظ والروايات الأولى واضحاً، فالقصة القصيرة عنده كانت تقتنص الجانب الأكثر تركيزاً والأكثر خصوصية من تجربة الوجود الإنسانى، وكان المعنى الجزئى يندمج فى معنى عام ولم تقف عند الطابع العابر للحياة. أما رواياته فكان شكلها متأقلما على وصف موسع للطابع الجوهرى لعصر أو مرحلة أو شخصية إنسانية فى شبكة متلاحمة. فهى تكتشف العلاقات الأوسع والأعمق للحياة على نطاق واسع، باختلاف عن الإحاطة بالوحدة المنعزلة لموقف يبدو عرضيا، ولكنه يتطابق مع رؤية عامة تتعلق بالمعنى المجازى على نحو من تطابق المجازى والفردى. وكانت الرواية تتتبع مرحلة كاملة أو عصر كامل أو شخصية مكتملة تتبعا تفصيليا لتكتشف الوحدة والمنطق الداخلى.

فكيف نضع حدا فاصلا جماليا بين القصة القصيرة والرواية القصيرة؟ هل هو تداخل النوعين كما لو أن الإبداع مقصور على الجمع بين عنصرين متفرقين جاهزين معا فيما يسمى القصة الشعرية أو الرواية التى تتألف من قصص قصيرة؟ لن نجد عند نجيب محفوظ جمعا بين عناصر أعدت من قبل، يعيد جمعها بطريقة جديدة، بل هو يطور أنواعا فرعية من القصة القصيرة وأنواعا فرعية جديدة من الروايات. وتظل القصة القصيرة عنده تختلف عن الرواية، لا فى الطول، بل فى البنية والتصور. ولنأخذ "أصداء السيرة الذاتية" مثلاً فهى ليست مجموعا من الشذرات القصصية القصيرة، ففيها نستطيع إدراك وجود حبكة تحتية قد لا تكون مرئية على السطح تربط كل الأصداء والخيوط المنفصلة

معا. كما تبدو القطع القصصية القصيرة المفردة فى "المرايا" انعكاسات مهشمة لتجربة كلية. وفى الروايات قد تكون النهاية ذيلا للرؤية أو ستارة الإغلاق، وليست جزءا عضويا أساسيا من الجسم، من الإيقاع. ولكن فى قصص نجيب محفوظ نجد الجسم والنهاية معا هما عظم العظم ودم الدم بالنسبة للبداية.

بدايات القصة القصيرة عند نجيب محفوظ

أول قصة منشورة لنجيب محفوظ هى قصة "فترة من الشباب"، نشرها فى "السياسة" فى يوليو ١٩٣٢(١) . وهى تواصل تقليدا عرفته القصة المصرية القصيرة منذ بدايتها، تقليد المقال القصصى الذى تشير فيه الأحداث الخيالية إلى معنى أخلاقى يبرزه الكاتب على نحو مباشر. وكان أشهر كتاب المقال القصصى هو مصطفى لطفى المنفلوطى فى قصصه الأربع المؤلفة داخل كتابه العبرات. ولكن نجيب محفوظ كان فى بواكير الثلاثينيات يكتب أيضا مقالات فلسفية ذات طابع فكرى مجرد عن احتضار "معتقدات وتولد معتقدات"، وهى مقالته الأولى قبل أن يبلغ العشرين فى أكتوبر ١٩٣٠ ولم يكن يقف عند العظة الأخلاقية الجزئية بل تعداها إلى الرؤية الكلية للعصر والإنسان. فبطل "فترة من الشباب" يرمز لمثل المعتقد الروحانى الخالى من شوائب المادة، لأنه لا يرى فى حبيبته إلا الجمال المطلق، وهو يشك فى كونها تأكل كما يأكل الناس وتتضح بالعرق كبقية الأحياء. وهذا الحب يشع فى نفسه النور، ويتسامى على الشهوات ويجعله يطفئ الشوق "بسلسبيل الفنون والقراءة". ولكن البطل تؤدى به القراءة إلى الضياع فى عصر يصفه المقال بأنه عصر اضطراب وشك لا مثيل لهما فى التاريخ "يفقد الإنسان اتزانه وسلامه النفسى، وتهتز فيه جميع العقائد التى اطمأنت لها النفوس أجيالا طويلة"(٢). وتتملك البطل الحائر الذى قرأ عن ضياع

العمر بين الكتب، وافتقاد اليقين فكرة الموت والانتحار فهل من مخرج؟ إن المخرج فى القصة كما فى المقال يتمثل فى نوع آخر من الإيمان يلجأ إليه الإنسان الذى إن اشترك فى نصفه المادى مع الحيوان فهو يتميز عنه بنصفه الروحى الذى لا يمتلئ إلا بإيمان ما. وهذا الإيمان الجديد ينبثق-لدى البطل الذى يتوجه ليشهد مسرح انتحاره غرقا-من استغراقه فى الطبيعة لا من سطور الكتب. وفى لغة منفلوطية تصف الجو بأنه "كان سجسجا والهواء منعشاً" تهدأ نفس البطل ويستهول فكرة الموت ويقبل على الانخراط فى الواقع والإلمام بالعلم ليكتشف ما خفى من جمال الحياة. ولا يقف عند جمال معتقده القديم. فالنظرة الفلسفية فى المقالة كما فى القصة تبشر بتوفيق بين الثنائيات، بين المعتقد القديم الحالم والإيمان الجديد الواقعى بين عشق التصوف (إفناء الذات) وممارسة الحياة: "هل تخلص قلبه من الحب القديم؟نعم ولكن ليس ليبقى خاليا قفرا، بل ليغمره حب الحياة الدنيا وما فيها، فهو موزع هنا وهناك دون أن يكون أسيراً لهذا أو ذاك"(٣) .

فالمقال القصصى هنا تجسيد لفكرة، ولا يهتم كثيرا برسم ملامح الشخصية أو تصوير الحدث وتطوره إلا فيما يتعلق بتوضيح الفكرة وإبراز جوانبها، لذلك كان من خصائصه الدور الكبير الذى يلعبه تعليق المؤلف وأحكامه وخصوصا فى البداية والنهاية. وتلك الخصيصة لم تكن مقصورة على المقال القصصى بل ظلت مستمرة فى القصة المصرية القصيرة عموما عند عيسى عبيد على سبيل المثال بإيراده الكثير من. الخواطر "الحكيمة" عن أمراضنا الاجتماعية فى إحسان هانم، وعن طبيعة قلب المرأة فى "النزعة النسائية" وفى "مأساة قروية" فهو يربط بين أفكاره فى المجتمع والنفس وتصوير الشخصيات وسرد الأحداث سرداً تقريريا مباشرا. كما نجد التعميمات الفكرية فى القصص المبكرة لمحمود طاهر لاشين المهتمة بالقضية الاجتماعية.

لقد ازدهرت القصة القصيرة فى مصر أثناء الربع الثانى من القرن العشرين ازدهارا كبيرا حينما بدأ نجيب محفوظ كتاباته القصصية الأولى. فهو قد كتب بعد زمن قصير من نشأة "المدرسة الحديثة" (احمد خيرى سعيد، وإبراهيم

المصرى ومحمود طاهر لاشين ويحيى حقى). وكانت هذه المدرسة عند بعض كتابها تعتبر القصة "أجل فنون الأدب بل هى جماع تلك الفنون"، وهى"كتاب الحياة الغامضة على غالبية الخلق فتطالعك الصور واضحة جلية بعد إذ كانت مستترة عنك، غامضة أمام عينيك، مهمة فى إدراكك"(٤) .. ولاحظ النقاد أن أحمد خيرى سعيد فى اتجاهه الواقعى يصور التسلق الاجتماعى والمحسوبية وآفات طبقة الأغنياء والحكام وأصحاب الجاه الذين انعدمت عندهم المثل واختفت الأخلاقيات، ويكشف عن سرها الخفى وبواطنها أمام الطبقات الأخرى التى كانت تنظر إليها نظرة تطلع وتشوف(٥) كما سيفعل محفوظ فى خطواته الأولى. ويذكر سيد حامد النساج أن معركة محتدمة دارت حول القصة القصيرة وامتدت إلى ما يقرب من عام ١٩٣٥، فقد طغت القصة على الصحافة وحجبت الرواية، وقيل أن هناك أسبابا دفعت بفن القصة القصيرة إلى حد الكمال فى حين وقفت بالرواية عند حد الخطوات الأولى، فهناك فى ١٩٢٨ "سيل" من القصص "وحمى" قصصية تنهال على الصحف والمجلات وتشحن بها الصحف شحنا لأن القصص تلقى إقبالا كبيرا(٦) . وعند بدايات نجيب محفوظ القصصية كانت أسماء محمد زكى عبد القادر وأحمد الصاوى محمد، وسلامة موسى وحسين فوزى وسعيد عبده فى الميدان ومعها قصص محمود تيمور ويحيى حقى. وبالإضافة إلى هؤلاء "الأعلام" فى ذلك الوقت أو فيما بعد بدأ محمود كامل فى نشر مجموعته القصصية "المتمردون" "وفى البيت والشارع"، وصلاح ذهنى فى نشر مجموعته «الدرجة الثامنة». عام ١٩٣٤ وهما كاتبان يمتلكان إحساسا فنية القصة القصيرة ووعيا نفاذا بالجديد فى الحياة المصرية.وأزماتها.

ومن ناحية أخرى عرفت الثلاثينيات ما يسمى بالمد الرومانسى عند عدد كبير من الذين ولجوا ميدان القصة القصيرة، وأصبحت الحياة الخاصة والعلاقة العاطفية بين الرجل والمرأة بمعزل عن الواقع الكبير محورا للقص. كما أصبح البناء الفنى جامدا ينتقل فى آلية من بداية إلى وسط إلى نهاية. وكانت قصص كثيرة تنتهى بالإخفاق وخيبة الآمال وفراق المحبين، وقد لا يحفظ التاريخ الأدبى أسماء معظم كتاب القصة الرومانسية فى الثلاثينات الذين رفض محفوظ

رؤيتهم. وقد نشر نجيب محفوظ فى الصحف ما يقرب من ثمانين قصة اختار ثمانى وعشرين قصة نشرها فى مجموعته الأولى "همس الجنون" التى يرجح عبد المحسن طه بدر أنها لم تنشر قبل ١٩٤٦ بخلاف التاريخ المسجل فى قوائم أعمال نجيب محفوظ وهو ١٩٣٨. لقد عثر عبد المحسن طه بدر على أكثر من سبعين قصة نشرها محفوظ فى الدوريات، لم ينشر منها بين ١٩٣٢و ١٩٣٩ أكثر من أربعين قصة، أما بقيتها فنشرت بين ١٩٤٠ و١٩٤٦، حينما توقف مؤقتا عن نشر القصص، ولم يعد إلى نشرها مرة ثانية إلا عام ١٩٦٣(٧) . ويرى الناقد الراحل أن قصص نجيب محفوظ فى الفترة ما بين ١٩٣٢-١٩٤٦ هابطة بالنسبة لمستوى القصة القصيرة فى مصر عموما بحيث يصبح من الظلم مقارنتها بإنتاج طاهر لاشين قبل هذه الفترة أو مقارنتها بإنتاج محمود تيمور ويحيى حقى أثناء هذه الفترة أو بعدها.

والحقيقة أن قصص هذه الفترة متفاوتة بدرجة كبيرة، ولكن عددا منها يستحق الوقوف عنده، لا لإشارتها إلى ملامح متصلة فى عالم محفوظ "الروائى"، ولا لكونها روايات مختصرة لاحقة، أو تعبيرا عن ثوابت رؤية محفوظ فحسب بل لقيمتها الذاتية ومكانها فى تطور القصة القصيرة المصرية.

لقد بدأنا بالمقال القصصى فى أولى قصصه القصيرة، وسيتطور هذا المقال ليتحول إلى رؤية فنية منبثة فى أطواء الشخصيات والأحداث داخل سرد قصصى محكم فى "همس الجنون" ١٩٤٥ و "صوت من العالم الآخر" ١٩٤٥ وقبلهما "الشر المعبود" ١٩٣٩ وسنعود إلى تحليل تلك القصص.

وقد انتقل نجيب محفوظ فى قصص البداية ومحاولاته الأولى إلى بعض الموضوعات التى تسخر من الرومانسية السائدة فى تصوير العلاقة بين الرجل والمرأة وخاصة فى أوساط الأثرياء. وهذه الموضوعات سبق أن أوردناها عند الحديث عن هدف أحمد خيرى سعيد فى فضح طبقة الأغنياء والحكام وأصحاب الجاه "الذين انعدمت عندهم المثل واختفت الأخلاقيات". فهل كان ذلك اصطياد مفارقات يدور معظمها حول غدر المرأة وانحلالها الذى نبع من الاختلاط وطبيعة العصر الحديث كما يقول عبد المحسن طه بدر؟ أو من أنها

أكثر خضوعا لغريزتها وحاجاتها الحيوانية فى سياق آخر؟ من الملاحظ أن سقوط الفقيرات فى قصة الجوع وقصة الثمن على سبيل المثال يلقى تعاطفا وتبريرا لا علاقة لهما بالاختلاط أو الغريزة، وهما تعاطف وتبرير يمتدان طوال تاريخ القصة المصرية القصيرة من المنفلوطى إلى محمود طاهر لاشين الذى ينهى قصة "القدر" بمفاجآت الأم الميتة التى زلت لتنفق على أولادها "أماه إنك امرأة ماجدة إنك غالبت القدر القاسى فأنقذتنا وتحطمت.. أنت شريفة كبيرة النفس"(٨) .

ولكن ذلك لا يؤدى إلى القول مع أحمد هيكل أن قصص مجموعة همس الجنون تمهد الطريق أمام الواقعية الاشتراكية فى الأدب المصرى الحديث لأنها ساخطة على الطبقات الطفيلية متعاطفة مع الفقراء والكادحين (٩)، ولا إلى القول مع القائلين بالوعى الطبقى الثورى لهذه المجموعة. فإن قصة الجوع مثلا تنتهى بأن يعين الرأسمالى العامل الجائع الذى قطعت الآلة ذراعه والمقدم على الانتحار بعشرة قروش وتوصية بإيجاد عمل بسيط له وقال: "كم من العوائل يمكن أن تسعد بالدراهم التى أخسرها كل ليلة فى النادى (الخمر والقمار)". فلسنا أمام صراع اجتماعى بل أمام أعمال خيرية تستبقى الهرم الطبقى كما هو.

ولم يكن نقد الطبقة المسيطرة محصورا فى الانحرافات الجنسية وإن تكن قد حظيت بمساحة كبيرة فى المجموعة، فقد تعدى ذلك إلى المحسوبية الصارخة، وفى الحالتين كان البناء ساذجا يقوم على الكشف عن "مفارقات غريبة عجيبة مدهشة" كما يسميها عبد المحسن طه بدر فى تصوير تناقضات وكوميديا السلوك. ولكن هذه المفارقات على العكس مما يذهب إليه الناقد لم تكن تكشف غرائب الحياة ومفاجآت الأقدار وعبثها فحسب بل كانت فى المحل الأول تكشف عن تناقضات أوضاع اجتماعية ونتائج أفعال إرادية لفئات أصبح الزيف هو جوهر حياتها ذات المظهر الجميل البراق. وكانت "النهاية" فى القص هى لحظة التنوير التى تكشف التناقض. فالنهاية كانت شديدة الأهمية. ولكن هناك قصصا عن "الخيانة" لا تزيد عن أن تكون نادرة من النوادر الطريفة تقوم على المفاجأة ولا علاقة لها بنقد "الأرستقراطية" مثل "خيانة فى رسائل" "وكيدهن". على أن

بعض قصص "الخيانة " يمكن تفسيرها باعتبارها رفضا يهزأ من المفهوم الرومانسى عن التفانى فى الحب، وتأكيدا لأن الأنانية هى العامل المسيطر مثل قصة "هذيان"، فالزوج شديد الحب لزوجته، وحينما مرضت بحمى النفاس استولى عليه الجزع وضحى بكل شئ فى سبيل علاجها ولازم فراشها. ولكنها تهذى باسم خطيبها السابق وبخطيئة معه وينقطع هذيانها. فماذا فعل زوجها العاشق الولهان؟ لقد منع عنها الدواء لكى تواصل الهذيان وتكشف عن السر، فماتت، وهنا يؤنبه ضميره ويعتبر نفسه آثما وبميلو درامية صارخة ينتحر. هذا هو الباطن خيانة وقتل، أما الظاهر فيجئ على لسان الناس عن روعة الحب، وعن العاشق الذى لم يصبر على فقدان زوجته، فقضى على نفسه بعد موتها بأيام رحمهما الله!!

وتصور القصة على طريقة موباسان "انقلابا" واحدا يقوم على المفارقة، فحياة المرأة والرجل يحددها حادث واحد يهزأ من كل تفانى المرأة وتضحيات الرجل، حادث الهذيان العابر. وسنجد عند محفوظ فى قصص البداية بل فى قصص النضج ترديدا لأصداء موباسانية عن غرابة الحياة الإنسانية وشدة تقلباتها وعن ضآلة ما يلزم للتدمير أو الإنقاذ. ففى قصة "الثمن" المبكرة عناصر من قصة "القلادة" الشهيرة لموباسان، عن ضياع حياة بأكملها بسبب حادث كان يمكن تفاديه، اقتراض قلادة زائفة على أنها حقيقية غالية الثمن عند موباسان، وانقلاب حياة الفتاة عند محفوظ ووصولها إلى المصير السيئ الذى وصلت إليه لأنها لم تجد عشرين جنيها فى وقت حاسم سابق من حياتها. لقد كان من الممكن لهذا المبلغ أن ينقذ حياتها. وتصور قصة الثمن لحظة لقاء عن طريق المصادفة بين الفتاة "العاهرة" التى يرصدها الراوى كلى المعرفة دون وقوف عند ملامحها، فهى تتخبط على غير هدى لكى تصطاد الزبائن فترى حسناء تهبط من سيارة فاخرة. ويرصد السرد التناقض بينهما والأولى تتبع الثانية داخل أحد المحلات: الأولى تحولت حياتها فى الأعوام الأخيرة دون أن يكشف الراوى فى البداية عن السبب، فأصبحت مستهترة طائشة لا تتحكم فى أفعالها فمصيرها كله خارج عن إرادتها، وهى تأتى بأفعال جنونية دون أن تدرك الباعث لها، ولا تعرف حدودا لما

تقوم به، ولا شئ يثنيها عن "شهوة". والثانية على العكس منها تمامًا هى الجمال والجلال، مهيبة "نورها يعشى العيون كلسان من لهب ساحر المفاتن فلا يجرؤ أحد على لمسه. وتسمع الفتاة البائع يبلغ الجميلة المهيبة أن ثمن زجاجة العطر التى انتقتها عشرون جنيها. فتعود الفتاة لتسترجع أهمية العشرين جنيها فى انقلاب حياتها. ولا يفوت الراوى أن يستطرد متدخلا بعيدا عن لحظة اللقاء ليعرفنا بأن الدنيا قاسية والناس لا يرحمون وأن الحياة شديدة الوحشية والضحايا بلا عدد. ولا يترك الراوى الفتاة لوميض استرجاعها، بل يقفز إلى تعميمات عن أثر الدنيا البشعة فى جعل الفتاة بشعة، فعلى وجهها مثل الدنيا الطلاء وملء روحها الشر. وعلى الرغم من الاستطراد فإن القصة تركز على لحظة الصدام الدرامى بين النقيضين، فحينما تدفع الحسناء ثمن الزجاجة وتتسلمها، تندفع الفتاة التى تحطمت حياتها بسبب افتقارها إلى مبلغ يعادل ثمن الزجاجة لتحتك بالحسناء متعمدة تحطيم زجاجة العطر الثمينة على الأرض. وقد سبق للراوى أن ذكر لنا أنها لا تعى أسباب أفعالها الجنونية الطائشة وهو لا يحاول هنا أن يبحث عن سبب داخل وعى الفتاة، بل يصفها من الخارج ناظرة إلى السيدة صامته لا تحرك ساكنا متحولة إلى تمثال. ولن يقول لنا الراوى كثير التعليقات شيئا عن إحساسها باللحظة، أو عن تضارب مشاعرها بين إشباع رغبة فى الانتقام لنفسها والخوف من العواقب. أما السيدة الثرية التى فاجأها الحادث، فحينما ترى الفتاة فى جمودها وبلادتها تدركها نوبة من الضحك غير آبهة بضخامة المبلغ الذى حطم حياة الفتاة، وتشترى زجاجة عطر جديدة. فما ينكسر من ممتلكاتها يمكنها تعويضه بالمال.إن العشرين جنيها هى مقابل قلادة موباسان وتحطيم الزجاجة معادل لتحطيم حياة بأكملها، وستواصل السيدة الثرية فى القصتين الحياة دون عطب، إن الحسناء فى قصة محفوظ لا يستطيع الأذى أن يلحق بها ، وهذه فكرة مختلفة عن فكرة موباسان فى "القلادة" عن السعى وراء القيم الزائفة، فلم تكن العشرون جنيها ثمنا لزينة خارجية بل لضرورة ملحة. ونرى فى قصة الثمن بعض سمات القص عند موباسان، ففى البداية ترابط وتقابل محكمان، ترتيب وتنظيم يعدان المشهد لحادث حاسم فى

الماضى أو الحاضر يؤدى إلى ذروة مفردة، أى تضادات يليها انقلاب، وتدرج فى الأحداث نحو خاتمة كاشفة. وتتقل القصة القصيرة عند موباسان، وعند محفوظ فى قصصه المبكرة إدراكاً سوداويا لما فى الحياة من طابع عرضى عبثى، وكان حس العابر والعارض من السمات التى ألصقها النقد بطبيعة القصة القصيرة فى العصر الحديث، عصر عزلة الفرد فى واقع متشظ لا تحركه إرادة الأفراد ويسير بمنطق مفارق لأهدافهم. وكان موباسان مثل محفوظ يرى أن المصادفة أقوى من عزيمة الفرد. وهناك بطبيعة الحال قراءات نقدية مغايرة تبتعد عن موباسان وتفسر "قصة الثمن" تفسيرات متعددة. وبعض هذه القراءات يتجاهل البعد الاجتماعى الذى أوضحنا إطالة الراوى فى إبرازه، والتضاد بين الفقيرة والثرية فى الموقف من العشرين جنيها. ونجد ناقدا فرويديا يعيد كتابة القصة لتتمشى مع المفاهيم التحليلية السيكولوجية فى بناء النفس(١٠). فالسيدة الثرية تصبح المرأة المهذبة التى تمثل "الأنا"، والعاهرة تصبح الشريرة التى تمثل العقل الباطن أو "الهى". وقد أغفل القاص تسمية الاثنتين (هذا الإغفال وراد فى معظم قصص البداية) لأنهما عند الناقد وجهان لشخصية واحدة، وكان الاحتكاك بين المرأتين احتكاكا فى داخل نفس واحدة. أما خواطر المرأة الشريرة وذكرياتها فهى هواجس كانت تحبس فى الداخل أى أنها صوت "الهى". ولكن الناقد لم يوضح كيف تتفق ذكريات الفقر المدقع مع ثراء السيدة المهذبة. وهو يذكر أن المتسببة فى الكسر تفر بعد إشباع الرغبة المكبوتة على الرغم من أن القصة تروى أنها وقفت جامدة كالتمثال، كما يذكر أن الهانم لم تغضب لأنها هى نفسها التى كسرت الزجاجة، دون أن يفسر شراءها زجاجة جديدة . وربما تناول الشخصية من الخارج فى تلك القصة دون تحليل، والاعتماد بدلا من ذلك على التدخل المباشر للقاص بأحكامه الجانبية العامة ينأيان بالقصة عن مفاهيم التحليل النفسى.

وقد أثر موباسان فى القصة المصرية القصيرة قبل محفوظ. ونسمع محمود تيمور فى مقدمة "فرعون الصغير" وهو يعتبر نفسه تلميذا له، ويعتبر موباسان زعيم الأقصوصة الأكبر الذى توفرت لديه كل العناصر اللازمة لبناء القصة من

حيث عرض الموضوع ومعالجته وتحليل شخصياته وتسلسل الحوادث وخواتمها وكل ذلك فى وضوح واتزان. فالقصة المحبوكة الأطراف يقدم موباسان لها صياغة مكتملة فى تقليد مهم من تقاليد القصة المصرية القصيرة. ولكن التأثر بموباسان كان رافدا واحدا فى قصص بدايات محفوظ فهو يحاول فى مجموعة "همس الجنون" أن يمضى فى طريق خاص به، طريق المجاز التمثيلى (الأليجورى) لوضع الإنسان فى العالم من حيث القضايا الكبرى قضية الحرية والحكم الصالح وعلاقة الوجود الروحى بالوجود المادى والحياة بالموت، وهى القضايا التى تشغل جانباً مهماً من عالمه الروائى وعالمه القصصى فى مراحل النضج

همس الجنون

أخذ أحمد هيكل على بعض قصص المجموعة البعد عن طبيعة القصة القصيرة الناجحة وهى فى رأيه التى ترتبط بالواقع المعين وتنأى عن عالم الخيالات والعجائب، فقد ضمت المجموعة بعض القصص التى تعتمد على الخيال الذى لا يعقل كقصة "يقظة المومياء"، وفيها تنهض المومياء وتخاطب أحد الباشوات معنفة إياه على شروره. كما ضمت بعض القصص التى تستلهم بعض الأساطير كقصة الشر المعبود وهى مغرقة فى البعد عن الواقع معتمدة أساسا على تخيلات بعيدة وفروض ذهنية ليس إلى تحققها من سبيل. وضمت المجموعة أيضا قصة أخرى تتحدث فيها الروح من العالم الآخر. ومحور الاعتراض هو أن هذه القصص تنأى عن الحياة اليومية العادية وبهذا لا تتنفس فى المناخ الطبيعى للقصة القصيرة(١١) .

وهنا يفرض الناقد معيارا مطلقا عن المناخ الطبيعى للقصة القصيرة وهو الحياة اليومية العادية ولكن هذه العادية نفسها تكشف قصص قصيرة كثيرة فى التراث العالمى والمحلى أنها تخفى وراء سطحها المألوف علاقات وقوى شديدة الغرابة تستدعى التأمل. فلا تقوم القصة على الملاحظة المأخوذة من الحياة كما هى وإلا حكمت على نفسها بالوقوف عند السطح. لقد كان هذا المفهوم ماثلا فى

بواكير القصة المصرية عند عيسى عبيد وشحاتة عبيد مثلا فى مرحلة بدائية، تحصرها فى نقل واقع الحياة العادية والملاحظة المباشرة "للحقيقة" الصرف. ولكن ليس هناك تطابق بين جوهر الواقع فى علاقاته الأساسية وظاهره البادى للعيان. وتستطيع المخيلة الإبداعية أن تنفذ إلى الأعماق وتصورها تصويرا مجازيا أو رمزيا أو فانتازيا قد يكون رغم ذلك أوفر حقيقة من العادى اليومى الجزئى السطحى.

وبالمثل يأخذ عبد المحسن طه بدر على قصة "همس الجنون" أنها تقوم على مفارقة شديدالغرابة، فالمؤلف أدهشنا أولا بوجود مثل بطله المتحجر ظاهرا وباطنا، وأدهشنا ثانيا باختيار مثل هذا الإنسان الجماد دون خلق الله جميعا لكى يصاب بالجنون ثم أدهشنا ثالثا بادعاء أن المجنون شفى من جنونه تماما، وعاد ليمارس حياته الأولى كما كان قبل جنونه، إذا صح أنه كان يعيش حياة على الإطلاق(١٢) .

ونعود إلى أحمد هيكل فى عرض تبسيطى لهمس الجنون، فهى عنده تقوم أساسا على فكرة فلسفية هى، أن الحرية المطلقة التى لاتحدها قيود اجتماعية أو أخلاقية إنما هى الجنون بعينه، وهو يقول إن المؤلف يعرض لتأكيد ذلك حكاية شاب هادئ طيب اقتنع بعد تفكير إلى وجوب تحرير نفسه من القيود التى تعوق إرادته ورغبته، فبدا له أن يصفع قفا أعجبه فكان نصيبه الضرب والركل. وفى مرة أخرى بدا له أن يلمس فتاة ناهدا أعجب بها فى الطريق فكان جزاؤه كثيرا من اللطمات واللكمات، ثم بدا له مرة أن ينطلق من قيود ملابسه،فكان نصيبه العرى والتحول إلى مجنون فالتلخيص هنا يفرض على القصة تفسيرا سهلا يحل مشكلة العلاقة بين العقل والجنون حلا بسيطا، فالجنون هو الحرية المطلقة ولابد من القيود لعودة الشاب الهادئ الطيب إلى حظيرة العقل والسعادة.

ولكن قصة محفوظ أكثر تعقيدا. فحينما تصور حالة "العقل" تصور حالة معينة ووجهها محدودا من أوجه الحياة الإنسانية عند فئة خاصة من البشر. فالبطل إنسان يوصف بالهدوء المطلق لذلك يحب الجمود والكسل ويزهد فى الناس والنشاط، وقد عدل عن مرحلة التعلم فى وقت باكر وأبى أن يعمل مكتفياً

بدخل لا بأس به. أى أن محفوظ لا يقدمه بوصفه نموذجا للحياة العاقلة النشيطة التى تواجه المشكلات وتحلها بهذا النور الإلهى المتمثل فى العقل.فنحن أمام سلبية منعزلة بلا علم أو عمل. ولذة البطل الكبرى ليست فى التأمل بل فى أن يطمئن إلى مجلس منعزل من طوار القهوة ويلبث ساعات متتابعات جامدا صامتا، يشاهد الرائحين والغادين بطرف ناعس وجفنين ثقيلين. ولم يكن وراء هذا المظهر البليد الساكن حرارة أو حركة فى قرارة النفس أو الخيال، كان هدوءه يشمل الظاهر والباطن، الجسم والعقل، الحواس والخيال كان تمثالا من لحم ودم يلوح كأنما يشاهد الناس وهو بمعزل عن الحياة جميعا. إن العقل هنا هادئ معطل كالجسم. ولكن الناس لا تصف تعطيل العقل بالجنون مادام متكيفا تكيفا سلبيا مع منطق الحياة المألوفة لا يخرج عليها. إن محفوظ يصور فى هذه الشخصية لا معقولية الحياة الخانعة رغم تمتعها ظاهريا بصفة العقل. وهو هنا لا يقوم بتجريد تجربة شخصية وتعميمها بحيث تمثل وضعية الإنسان على إطلاقه فى كل زمان ومكان، ولا يقدم رسالة عن ضرورة الالتزام بالعقل على العكس مما تذهب إليه لطيفة الزيات فى تحليلها للقصة(١٣) . فحالة البطل الابتدائية ليست حالة العقل بالضرورة كما تفترض الناقدة. إنها حالة العقل المتوائم فى ركود وسلبية مع منطق لا معقول يسود الواقع، إنه عقل يتضمن عناصر لا عقلانية من قبيل الانعزال عن الواقع والانفصال عنه، وهما سمتان بارزتان فى تعريف الجنون. وتحكى القصة أن الرجل العاقل الهادئ الجالس على الطوار كعادته يرى العمال يرشون رملا بين يدى موكب خطير فيضحك إيذانا بالدخول الفجائى فى حالة الجنون "ولأول مرة فى حياته يستثير دهشته شئ، فيتساءل لماذا يرشون الرمل؟ ثم قال لنفسه إنه يثور فيملأ الخياشيم ويؤذى الناس، وهم أنفسهم يرجعون سراعا فيكنسونه ويلمونه، فلماذا يرشونه إذن؟..

وبدا له تساؤله كأخطر حقيقة فى حياته وقتذاك، فخال أنه بصدد مسألة من مسائل الكون الكبرى. ويعد الوجود الراكد مباشرة حدث فى الماء الآسن حركة غريبة فجائية وكأنما ألقى فيه بحجر. إن الرجل الواقع فى مصيدة الأمر الواقع اللامعقول، واقع "الموكب الخطير" أو السلطة "العاقلة" التى تأمر الناس بالقيام

بأفعال لامعقولة استكمالا لطقوس هيبتها الزائفة، سيحاول الخروج من تلك المصيدة، مصيدة التأقلم داخل العجز والاستكانة. ولكن الانتقال فى هذه الحالة لن يكون بممارسة حرية فك القيود والانطلاق عن طريق العمل والفاعلية والمشاركة بدلا من الخمول والعجز والانعزال، بل سيكون عن طريق توهم حرية فسيحة الأرجاء، ويقول: "أليس الإنسان حرا؟ وتفكر مليا ثم أجاب بحماس، بل أنا حر، وملأه بغتة الشعور بالحرية، وأضاء نور الحرية جوانب روحه حتى استخفه الطرب". لقد خرج من لذة اللا حرية إلى لون من توهم الحرية. وتختلط نبرات صوت المؤلف المثقفة المتفلسفة بتصورات البطل الساذجة الذى أيمن أنه حر يفعل ما يشاء كيف يشاء حين يشاء . فكيف لمثل تلك الشخصية أن تعى دون علم أو ثقافة ارتباط السلوك المقيد "بالسبب الخارجى أو الباعث الباطنى": لقد "حل مشكلة الإرادة فى ثانية واحدة وأنقذها بحماس من وطأة العلل ،.مزدريا بكل قوة أو قانون أو غريزة". حالة الجنون هنا هى حالة الفعل الفردى الحر الاعتباطى المجانى ، الفعل الذى لا ينبثق عن قوانين اجتماعية أو سيكولوجية. وكما كانت حالة العقل القيد فى القصة حالة منفردة تنطوى على الكثير من العناصر اللامعقولة (لفظ العقل فى اصله الاشتقاقى اللغوى مستمد من الربط والقيد)، فإن حالة الجنون ملتبسة أيضا فهى تضم عناصر من الوعى والتحقق.

إن الجنون -التحرر من العقل القمعى السائد- رحلة إلى عالم أثيرى عجيب ملئ بالضباب، فترة سحرية حافلة باللذة والألم. ويبدو الانتقال بين المرحلتين انتقالا من السلبية العاجزة إلى الفعل الخالى من المعنى، ومن الشلل المقيد فى كرسى على طوار المقهى إلى انطلاق عابث دون هدف أو غاية، ومن فقدان الإرادة إلى نزق الإرادة. ولكن المرحلتين مشتركتان فى انغلاق البطل على ذاته، وفى غياب أى مشاركة، وفى انفصاله عن الحركة الخارجية العَامّة وعن جيشان أعماقه. لذلك ليس من المدهش انتقال الإنسان من مرحلة هذا اللون من العقل إلى مرحلة هذا اللون من الجنون ثم العودة ثانية. ولا تزعم القصة أن البديلين المتاحين أمام الإنسان بحكم القدر هما إما أن يكون تمثالا ميتا عاقلا أو وحشا مفترسا معربدا مجنونا. فاتجاه السرد يرفضهما معا ويومئ إلى إمكان

تجاوزهما معا على العكس مما تذهب إليه لطيفة الزيات. فهى تقول إن محفوظ لا واعيا يمجد حالة الجنون|الحرية ويفضلها على حالة التمثال من لحم ودم أو حالة الضرورة العقل، ولكنه واعيا يحاول معادلة انجذابه إلى حالة الجنون بإبداء النفور منها. وهى ترى أن الهوة تتسع بين ما أراده الكاتب واعيا متعمدا والنص الذى خرج إلى حيز الوجود(١٤). وبطبيعة الحال نحن لا نعرف شيئا عما أراده محفوظ بلا وعى أو ما أراده بوعى. وليس أمامنا إلا نص القصة. ويرفض النص صراحة حالة العقل القمعى ويصورها تصويرا منفرا، فهى الموت فى الحياة وهى الانقياد السلبى لمنطق (وعقل) علاقات مرفوضة. ويبدأ الجنون فى القصة بوعى لا معقولية فرش الرمل أمام موكب الحكام، وليس البطل ممثلا نموذجيا للإنسان العاقل على الإطلاق، فالعقلاء فى فترة نشر القصة (فبراير ١٩٤٥) قبيل انتهاء الحرب العالمية الثانية بشهور كانوا يمسكون بقضية الاستقلال بأيديهم وأسنانهم ويضمون صفوفهم ويبحثون عن العلم والعمل والوعى الجديد الخارج على العقل الرسمى الخانق للإنسان المصرى. وكانت قضية الحرية مطروحة فى تلك الفترة بأبعادها السياسية والاجتماعية، وكان العقل الرسمى منذ الثلاثينيات يعتبر المطالبة بالاستقلال والديموقراطية جنونا. لذلك تصور القصة متعة الخروج على القيود التقليدية عند بطلها وكأنها محاكاة ساخرة للفعل التحريرى عند المشاركين فى قضية الحركة الوطنية، فبعد فعلة للبطل تافهة مجنونة بلا معنى تعرض على إثرها للاعتداء والأذى، يتبنى السرد ألفاظا وتراكيب نضالية من قاموس سياسى: "ولكنه لا ارتدع ولا ازدجر، ولا انثنى عن سبيله المحفوف بالمخاطر، ولا فارق الابتسام شفتيه... ولو اعترض الموت طريقه لاقتحمه غير هياب". وكل ذلك الطنين الثورى الذى يحيط بصفع قفا عابر أو لمس فتاة ناهد لابد أن يتضمن السخرية من جانب المؤلف لا الانحياز اللا واعى لحالة الجنون|الحرية كما تذهب لطيفة الزيات(١٥).

على أن مجرد محاولة الإفلات من قيود العقل القمعى السائد لها متعتها التى غمرت فؤاد البطل وملأته ثقة بالنفس وجعلته يتأسف على ما فاته طوال عمره من فرص كان من الممكن أن تسعده بحريته، ليستأنف سيرته وكأنه يستقبل

الحياة من جديد. ولكن السير فى هذا اللون من "التحرر" يهزم نفسه بنفسه، فبعد توالى الاعتداءات والتحرر من الملابس يرتد إلى الحيوانية ويوضع فى سجن مستشفى الأمراض العقلية.

ولا ينحاز السرد إذن إلى أحد البديلين المرفوضين ولكنه ينحاز إلى "همسات الجنون" بمقدار ما تحرص على الخروج من الموت فى الحياة باسم العقل. وسنرى فى القصة المصرية القصيرة بعد ذلك متابعة لإيماءات همس الجنون، عند يوسف إدريس فى "المستحيل" ١٩٦١(١٦) عن العلاقة بين حالة الوعى وحالة الجنون وومضات الوعى فى ظلمات فقدان العقل، فكل مجنون كائن مستقل بذاته له حياته وقصته ومسلكه الغريب الخاص به، كما أننا نحن العقلاء تخطر لنا خواطر تقودنا إلى اكتشاف آفاق لم نكن نستطيع الوصول إليها بالتدبير والتمعن والتفكير. والقصة تتشابه مع القصة المبكرة لمحفوظ فى التعليقات والملاحظات عن العقل والجنون. ولكن يوسف إدريس يتتبع المشاعر الوطنية ورفض الإنجليز فى الجزء الذى "لم يحترق" من عقل المجنون. وفى قصة "فوق حدود العقل" كذلك يومئ يوسف إدريس إلى نوع آخر من الجنون، هو تدمير الفرد لنفسه بنفسه بواسطة الجشع وتحقيق المآرب على أنقاض الآخرين، فيضيف البعد الاجتماعى شديد الشحوب عند محفوظ فى علاقة العقل بالجنون. غير أن لطفى الخولى فى مجموعته القصصية "المجانين لا يركبون القطار" وعلى الأخص فى قصة المجانين" يصور "الجنون" رفضا للنظام الاجتماعى "العاقل" الشاذ المريض، حيث العقلاء الأبديون جالسون القرفصاء فى مستنقع الضفادع يحكمهم قانون بمقتضاه يقبض اللص على عسكرى الدورية ويعلم الأمى الناس. وقصص المجموعة عموما، تقدم "لحظة الجنون" باعتبارها لحظة الحرية والوعى،تعترض الحياة الراكدة كأنها إقامة مسافة تبعد الشخصيات القصصية وتبعد القارئ عن المنطق السائد الزائف لنرى أنفسنا ونرى الواقع فى ضوء جديد. إن مجانين لطفى الخولى على العكس من مجنون محفوظ يخرجون على العقل الرسمى بأسئلة بلا عدد وبأفعال تهدف إلى المشاركة فى بناء غد أكثر إشراقا(١٧)"ولا ينعزلون فى أفعال متخبطة اعتباطية. وستظل مفارقة العقل

والجنون التى استهلها محفوظ رصيدا من أرصدة القصة المصرية القصيرة عند محفوظ وعند غيره من الكتاب (عند محفوظ فى قصة "قوس قزح" من مجموعة " بيت سيئ السمعة").

الشر المعبود (١٩٣٩)

وهى أمثولة عميقة عن ثنائية الخير والشر وعن أن الخير يحتاج إلى وجود الشر. ويبنيها المؤلف على أساس هو العكس تماما من بنية الحكاية الشعبية. فالحكاية الشعبية تقوم فى البداية على خلل ما تتعين معالجته، ويهدف البطل إلى ذلك بمساعدة معاونين أخيار يمكنونه من الحصول على أدوات تعيد الاتزان أو تسد النقص أو تدفع الأذى. وفى الشر المعبود تبدأ القصة كما لو كانت حكاية مألوفة. فالرجل الصالح يهبط إقليما يعج بالشرور والقبح،وكانت أداته الدعوة إلى الاعتدال والجمال وغرس المحبة فى النفوس، وهو يوحد فى ذاته وظيفتين من وظائف الحكاية الشعبية فهو البطل وهو المعين. ويحقق التوازن والطمأنينة ويسود الخير والجمال.ولكن القصة لا تنتهى هنا وتأخذ من بنية الحكاية الشعبية وظيفة الأعداء الأشرار الذين يقاومهم البطل وهم يعترضون طريقه لتحقيق أهدافه لتقلبها رأسا على عقب. فالأعداء هنا هم حارس الأمن والقاضى والطبيب أو الحكام صناع الخير. إن تحقيق المدينة الفاضلة والنجاح فى استئصال الشر هو مأزق لهؤلاء الأخيار، يدفعهم إلى البطالة ويجعلهم بلا دور ويلغى وجودهم وكأنه يقتلهم قتلا معنويا، فتحقيق الخير الشامل هو شر بالنسبة إليهم. لذلك يعملون على تقويض المدينة الفاضلة ومحو وجود الرجل الصالح وآثاره، وتنتهى القصة بخاتمة رائعة ساخرة تقوم على المفارقة: وشاهدوا جميعا بأعين مشرقة بنور الفرح ذلك النظام يتقوض وينهار حجرا على حجر... وعادت الحياة الشيطانية تملأ الإقليم الهادئ وتعصف بالسلام المخيم على ربوعه. واستأنفت عصبة الحكم جهادها ووجدت نفسها مرة أخرى تكافح وتناضل من أجل الخير والعدالة والسلام. فالشر هو مبرر وجود هؤلاء الأخيار، والمدينة الفاضلة تلغى وجود الذين يكافحون من أجل تحققها. إن هذه الأمثولة لا مجال

على الإطلاق لوصفها بأنها وعظية كما يقول عبد المحسن طه بدر[18] فهى لاتعظ بشىء ولكنها تكشف عن تناقص جوهرى بين المصلحة

الجزئية لدعاة الأهداف السامية وتحقيق هذه الأهداف نفسها وهى لا تقف عند المعنى الأخلاقى بل تتعدى ذلك إلى استبصار سياسى عميق مبكر يتعلق بالتناقض بين مصلحة قادة مؤسسات وأحزاب حركة المطالبة بالحرية والعدالة وأهداف تلك الحركة نفسها، بين "عصبة الحكم" والأهداف المعلنة. وقد كان هذا الاستبصار موجها للكثير من الأعمال الأدبية العالمية التى تناولت الوضع البشرى عند مالرو وسارتر على سبيل المثال.

صوت من العالم الآخر

وهذه القصة القصيرة التى نشرت قبل شهور من انتهاء مجزرة الحرب العالمية الثانية (إبريل ١٩٤٥)، تقدم صورة ساخرة للوضع البشرى بأكمله، ومهزلة حياة الأفراد من ناحية، مع رؤية للكون ومكان الروح الإنسانية فيه تقوم على التصوف والتوحد واكتمال المعنى من ناحية أخرى. إن بطلها تونى ينتمى إلى مصر القديمة الفرعونيه مثل الشيخ الصالح فى "الشر المعبود" وهو كاتب ومحارب مات شابا على فراشه بين أفراد أسرته وليس فى ميدان القتال. فالموت عند محفوظوسيظل عنصرا محيرا غامضا غريبا. ولكن الموت فى هذه القصة ليس نهاية، فبطله يتكون من جسم مادى فان، وروح لا تعرف الفناء وتونى يقول عن لحظة الموت: "كنت مكبلا بالأغلال فانفكت أغلالى، كنت حبيسا فى قمقم فانطلق سراحى، كنت ثقيلا مشدودا إلى الأرض فخلصت من ثقلى وأرسلت وثاقى، كنت محدودا فصرت بلا حدود، كانت حواسى قصيرة المدى فانقلبت حسا شاملا كله بصر وكله سمع وكله عقل، فاستطعت أن أدرك فى وقت واحد ما فوقى وما تحتى وما يحيط بى، كأنما هجرت الجسم الراقد أمامى لا تخذ من الكون جميعا جسما جديدا". ولكن ثنائية المادة|الروح ليست هى مادة الحكى وإن تكن مادة التعقيب الفكرى المباشر. وتبدو روح تونى مماثلة للراوى كلى المعرفة فى السرد التقليدى، إنه يساير حيوات أفراد كثيرين من الميلاد إلى الممات، ويتلذذ

كثيرا من وقوع الحالات المتنافرة لا يكاد يفصل بينها زمن!، فهذا وجه يضحك ويقطب ثم يضحك ويقطب عشرات المرات فى جزء من الثانية: وهذه امرأة تتيه حسنا وتعشق وتتزوج وتحبل وتلهو وتهرم وتقبح فى لحظة من الزمان. إن هذا الراوى التقليدى كلى المعرفة يتحول من تعاقب الحالات إلى تواقتها، ويقوم بتكثيف الزمان موحدا الماضى والحاضر والمستقبل فى حاضر مستمر ليصل إلى جوهر "المهزلة" الإنسانية، ليصبح بذلك راويا "حداثيا" يتأمل الناس "وحيواتهم المجنونة" فى جزء من الثانية، حادثات وحالات سرور وحزن ورضا وغضب ويأس وصحة وحب وملل، ويرى فى ومضة زوجته تبكيه وتعد مائدة الطعام لزوج المستقبل وأمه تبكيه وتخرج فى أبهى زينة للاحتفال بأحد الأعياد الصاخبة. إن تقنية الانتقالات الخاطفة التهكمية فى الزمان تضفى الحيوية على السرد، ولم تكن معروفة فى ذلك الوقت بين كتاب القصة والرواية، ولا يستعملها محفوظ لذاتها بل وظفها لخدمة فكرته الفلسفية عن مفارقات حيوات الأفراد.

وقد أسهبت لطيفة الزيات فى إبراز ما تتضمنه القصة من منظور مثالى، ووصلت إلى أن هذا المنظور يرى أن الزمن عشوائى الحركة، وأن التفريق بين الماضى والحاضر والمستقبل تفريق قائم على الوهم وأن الأشياء فى هذه القصة وفى عالم نجيب محفوظ تتغير وتتبدل ولا تتطور، وتمضى الأحقاب حقبة بعد حقبة وزمنا بعد زمن تحمل التغيير والتبديل ولا تحمل التطوير. ولكن "الأشياء" فى القصة تنتمى جميعا إلى العلاقات الشخصية وتقلباتها، فالقصة تفرق تفرقة واضحة بين حيوات الأفراد القصيرة-التى تبدأ بالميلاد وتنتهى بالموت، ولا تثبت على حال وتواصل التقلب، وفيها بذرة النسيان والفرحة متواقتة مع حاضر الهم والغم أو العكس-وبين حياة المجموع حياة الإنسانية التى هى المحل الطبيعى للتطور وتقدم الوعى وتحقيق الأمنيات. إن حيوات الأفراد كأفراد نهب للتنافر والتناقض والعبث. ولكن تونى حينما ينظر إلى كتلة البشر من مرصده العليم بكل شئ، يراها فى البداية كأنها مظلمة ساكنة، ثم يقول بعد ذلك: "رأيت ذلك الظلام الساكن يشع نورا شاملا، فإن الأنوار الخافتة المتهافتة التى تخفق فى كل مخ على حدة، ضعيفة خابية، اتصلت فى المجموع الملتحم المتماسك ولاحت نورا باهرا،

رأيت فى لمعتها حقا باهرا وخيرا صافيا وجمالا متألقا رباه لشد ما تعانى الروح وتتعذب، ولكنها تبدع وتخلق رغم كل شئ.. وأيقنت أن هذا النور الذى بهرنى إن هو إلا نقطة من السماء التى سأعرج إليها".

وهنا نجد نزعة توفيقية بين مادية المخ الفردى التى صورتها القصة فى عمليات التحنيط هابطة مظلمة، ونور الروح المنبعث من المخ المادى نفسه التى تلوح باهرة فى المجموع الملتحم المتماسك، لا فى الفرد المعزول، وهذا "المجموع الملتحم المتماسك" فى القصة هو أرض البشر الأحياء. إن لطيفة الزيات ثاقبة النظر حين ترى أن الإنسان فى هذه القصة، وفى عالم نجيب محفوظ عموما، هو الحقيقة العليا وهو الفرد المشوب بالقصور، هو الأنا العليا والأنا السفلى هو الفكرة وهو المادة هو الروح وهو الجسد... هو الحدس وهو العقل. فالإنسان جماع التناقضات منقسم على نفسه يرزح تحت ازدواجية تتمثل فى صراع بين طرفى ثنائية الروح الجسد، الحدس العقل، الفن العلم، نسمة التصوف ووهج الغريزة. ولكن الناقدة تقفز إلى استنتاج غير مبرر هو أن هذه الثنائيات التى تتبدل بين عمل وعمل لا تلقى التصالح أبدا. فمن الملاحظ أن الرؤية الفكرية المتصلة فى أعمال محفوظ تقوم على التوفيق والمصالحة بين أطراف هذه الثنائيات، وهى وجهة النظر التى تحكم على أفعال الشخصيات. وفى هذه القصة توفيق بين الأرض والسماء يتمثل فى الفاعلية الإبداعية لروح المجموعة الملتحم المتماسك، وهى تضئ بالحق والخير والجمال. ومن الواضح أننا لسنا أمام قصة وعظية، بل أمام محاولة لتجسيد فكرة مجردة لم يفلح التجسيد القصصى فى تخليصها من التجريد الفلسفى. ومهما يكن من شئ فهذا المجاز التمثيلى (الأليجورى) للوضع البشرى يكشف عن بذور ستواصل النمو فى أعمال نجيب محفوظ اللاحقة. إن التصوف فى هذه القصة أى-الوحدة مع الكون والتطلع إلى الاندماج فى الحقيقة المطلقة هو شوق دائم لدى الإنسان الفرد، ولكنه شوق لا يمكن تحقيقه فى الحياة الدنيا لأن الإنسان يتألف من مادة فانية وروح خالدة معا. بيد أن المجموع الإنسانى الذى يواصل الحياة بالرغم من فناء أفراده تشرق داخله حقائق يصل إليها بالعلم والمشاركة والعمل على اكتشاف مباهج الحياة الدنيا (كما تقرر قصة

"فترة من الشباب" أولى قصص محفوظ المنشورة) والسيطرة على الواقع. إن الروح فى القصة تسيطر على المادة، ولكن المادة ليست خاملة أو بلا تأثير، فالألم الجسمانى المرضى عند الحاكم المطلق يسبب بطشه بالرعية، والإمساك فى الأمعاء عند الوزير يجعل مخه مسودا ملوثا يرفض السلام فى النظرة العلوية لتونى وربما كان العلم طريقا لإصلاح ما فسد لا يتعارض مع القبس الإلهى داخل الإنسان، وإن يكن طريقا مختلفا عن طريق الحدس الصوفى الذى يصل الإنسان بالحقيقة العليا دون وسائط.

إن ضمير المتكلم فى القصة هو ضمير راو كلى المعرفة يقف عند تفاصيل عملية التحنيط، وتفاصيل أفعال البشر الذين يطل عليهم من عل، "رأيت أمى تمسك غلاما بيمناها وتشق طريقها وسط زحام شديد ملوحة بزهرة للوتس" وتفاصيل تعبيراتهم عن مشاعرهم، ويبتعد هذا الراوى عن إضفاء طابع مثالى على نفسه، فهو يذكر ما فى قلبه من أجزاء ملتهبة نتيجة لطمعه وسلبه أرض واحد من جيرانه، ويربط بين رحلة الحياة بكل مفارقاتها ومعارج الروح لتتحد بالكون، ليقف قبل الاتحاد بالحقيقة العليا فالجانب. الغيبى الخاص بالعالم الآخر تسكت عنه القصة، وتركز على أشواق روحية تبدأ فى الحياة الدنيا وتتغلغل فيها وتعطى لتلك الحياة معناها.

وترتبط الطريقة الوصفية التفصيلية الحيادية فى السرد، بطريقة التعبير الاستعارى البلاغى ذى الطابع الغنائى التأكيدى، بالتعليقات التفسيرية المنطقية.

وقد لوحظ فى نقد قصص البدايات اعتماده على معيار مطلق للقصة القصيرة، على نموذج أساسى وأصلى لهذا النوع الأدبى ومن ثم جاء رفض تلك القصص والسخرية منها واعتبارها جميعا محاولات بدائية.

إن رشيد العنانى(١٩) على سبيل المثال يعتبر كل قصص البداية-متابعا عبد المحسن طه بدر-ذات أهمية تاريخية فقط، فهى مرحلة بدائية من تطور موهبة محفوظ الاستثنائية. وهى مكتوبة بأسلوب نثرى لم يتحرر بعد من التنميق الكلاسيكى والقوالب الكلاسيكية وتأثير النزعة العاطفية المسرفة للمنفلوطى.

والغريب أن الناقد يتخذ قصة "هذيان" التى سبق التعليق عليها وابراز ما فيها من سخرية من النزعة العاطفية مثالا وهو يرى أنها من الناحية البنائية ضعيفة تميل إلى الاعتماد الضخم على المصادفة والمواقف غير المحتملة. ومن الصحيح أن المصادفة تلعب دورا مهما فى تلك القصص ولكنها تلعب دورا مماثلا فى أعمال محفوظ الناضجة، وهى جزء من رؤيته الفنية عن وقوع الفرد فى حبائل مسار لا يقبل التوقع، ولا تتطابق فيه المقاصد والنتائج. وبالإضافة إلى ذلك تعتمد القصة الموباسانية على الحادث العابر، وعلى ما تحت الحياة اليومية العادية فى السطح من "غرائب". ومن الصحيح أن محفوظ فى بعض قصص البداية يستخدم التطابق فى الوقوع أو تلاقى المصادفات استخداما ساذجا لإثارة الدهشة. ولكن النقد هنا يرتكز على افتراض مؤداه أن القصة القصيرة "يجب" أن تقتصر على العادى والمألوف والمحتمل حتى حينما يكون الواقع فى الثلاثينيات والأربعينيات غير قابل للتصديق فى بشاعته وخارجا عن العادية والمنطق المألوف "والمعقولية". ومنذ البداية كان محفوظ فى رأى رشيد العنانى يعبر عن "اشتراكيته" "وقوميته". ولكن الإشارة إلى المظاهر الصارخة للفوارق الطبقية والتنديد بالفقر ومطالبة الأغنياء بأن يحسنوا معاملة الفقراء كان نغمة سائدة فى الكتابات السياسية حتى عند اليمين، ولا علاقة لذلك بالاشتراكية. كما أن تدليل الناقد على "القومية" بقصة "يقظة المومياء" _ حيث يعود القائد الفرعونى المحنط إلى الحياة ليعنف الباشا وهو من أصل تركى ومثقف ثقافة فرنسية لأنه قد جلد فلاحا مصريا خطف قطعة لحم من كلبه المدلل، فيموت الباشا من الذعر ـ تتناقض تناقضا صارخا مع الاشتراكية. فالقائد الذى بعث من الموت ثائر لأنه يظن "الباشا" عبدا أبيض من أسرى إحدى حملاته الشمالية، تجرأ على جلد فلاح مصرى "حر" ؛ فاحتقار العبيد ليس من سمات الاشتراكية. ولا تبخل قصص أخرى فى المجموعة على الأثرياء المصريين باللوم لإساءتهم إلى العمال المصريين مثل قصة "الجوع" التى سبقت الإشارة إليها ولم يكن النضال القومى فى تلك الفترة موجها فى المحل الأول إلى الباشوات ذوى الأصول التركية بل إلى

الاحتلال البريطانى وعملائه حتى من بين الباشوات ذوى الأصول المصرية الريفية.

ورشيد العنانى مصيب فى إبرازه ما فى بعض قصص مجموعة "همس الجنون" من إحكام فنى (قصة بذلة الأسير) متابعا ما ذهب إليه عبدالمحسن طه بدر، مكررا ما قاله الناقد الراحل من أن التفوق الفنى لهذه القصص يرجع إلى طبيعة المفارقة فيهما، فلا يقصد بها المؤلف إلى مجرد وضعنا فى موقع الدهشة والانبهار فقط، ولكنها تترك بتلقائيتها وقسوتها أثرا عميقا وبالغا فى نفوسنا يحملنا على الأسى لمأساة الإنسان بالإضافة إلى التميز بالتركيز[٢٠].

إننا مدينون لعبد المحسن طه بدر بكشفه عن أن مجموعة همس الجنون تعتمد فى "بنائها ونسيجها" على المفارقة[٢١]. بيد أنه لا يقف كثيرا ولا قليلا عند المفارقة كمحور بنائى ولا كعنصر موجه للنسيج تميز القصة القصيرة عند محفوظ فى مرحلته المبكرة أو عند النضج. إن محفوظ عنده يقصد بالمفارقة إلى وضعنا فى موقع الدهشة والانبهار من تصاريف الحياة، وعجائب الأقدار، ويستهدف اصطياد عجائب الحياة وغرائبها التى تتركنا فاغرى الأفواه عاجزين عن النطق دون الإبانة عن رؤية الكاتب. والناقد يرى أن قصة "همس الجنون" تبدو فيها المفارقة الأعجوبة مجانية وبلا دلالة بصورة كاملة (وقد سبقت مناقشة تلك القصة والرد على ذلك). وبالإضافة إلى ذلك يختار قصة "نحن رجال" التى يحتفل فيها أحد الفتوات الأثرياء مع أهل عطفته بخروجه من السجن، ويظل الفتوة فى الاحتفال يعب من الخمر ليسر أقرانه ويثبت رجولته حتى يسقط ميتا، ليؤكد الناقد أن ليس ثمة هدف من ورود المفارقة سوى إثارة الدهشة والتعجب وحدهما.

ولكن قصص محفوظ اللاحقة عن "الفتوات" المعتمدة فى بنائها على المفارقة تكرر معنى عميقا بدأ فى تلك القصة المبكرة لا يقف عند الصدفة أو الغرابة بل هو مستمد من مفارقة الموقف الدرامية وانقلاب الحال. فخطوات الشخصية نحو تحقيق السعادة هى نفس الخطوات التى تؤدى بها إلى الكارثة. إن تلك الشخصية فى غطرستها كما هى الحال فى التراجيديا اليونانية تخرق الحدود

وتنخدع فى قواها، وتتخيل نفسها على غير حقيقتها. وترتفع القصة إلى أفق ميتا فيزيقى وتصور منطقا شاملا هازئا ساخرا من محاولة الإنسان تخطى حدوده، يجعل هذا الإنسان يعاقب نفسه بالموت فى غفلة، وهو يعتقد أنه يحقق ذاته ويحصل على أعلى درجات المتعة عن طريق الإسراف. ويأخذ الناقد الراحل على قصص المجموعة أن المفارقة فيها مرادفة للمفاجأة المدهشة وهو ما يؤدى إلى استحالة تبرير الفعل أو تفسيره أو نموه. فتبرير وقوع الفعل وتفسيره يجعله مألوفا ومنطقيا. وكيف تتحقق دهشة القارئ من المألوف والمنطقى والعادى؟.(٢٢) ويرجع الناقد كل نواحى القصور فى القصص إلى اعتمادها على المفارقة المفاجأة. فذلك الاعتماد يجعل المؤلف منصرفا عن التعمق فى تحليل الشخصيات ويقف بها عند أن تكون نموذجا عاما لا خصوصية له بالتحديد. ولم يقدم الناقد تدليلا على الرابطة العلية بين المفارقة وانعدام التفريد، فقد يعمل التفريد على إعلاء المفارقة. وينبغى أن نذكر أن نقطة التحول أو الانقلاب أو التغير المفاجئ Peripeteia من المكونات الأساسية للدراما فى بويطيقا أرسطو (الفصل السادس). وعنده أن التغير المفاجئ من وضع للأمور إلى نقيضه يتم داخل التعاقب المحتمل أو الضرورى للأحداث، فالرسول القادم ليدخل البهجة على أوديب وليزيل مخاوفه يكشف عن سر مولده، ويحدث تعاسة لا حد لها (٢٣). وعند أرسطو تكون لحظة "التعرف" Anagnoresis أى الانتقال من الجهل إلى المعرفة، أى لحظة الحقيقة والصدق مطابقة للتغير المفاجئ. وفى بعض ترجمات كتاب فن الشعر لأرسطو تأتى كلمة "مفارقة" لتعنى الانقلاب أو التغير المفاجئ(٢٤) . ونصل من هذا الاستطراد إلى أن المفارقة أو الانقلاب المفاجئ فى أحد معانيها الكثيرة، مبدأ بنائى أساسى فى الدراما يؤدى إلى التعرف والكشف عن الحقيقة ولا يتنافى مع الضرورة أو الاحتمال.

وسنحاول تتبع المفارقات البنائية فى قصص نجيب محفوظ التى نشرها بعد البدايات بزمن طويل فى ١٩٦٣ ..

قضايا الوجود الإنسانى (الأنطولوجية)

فى دنيا الله وبجوار الله وبيت الله

عاد نجيب محفوظ إلى نشر مجموعة قصصية بعنوان "دنيا الله" فى عام ١٩٦٣. وكان حينئذ فى قمة نضجه بعد استكمال رواياته الاجتماعية الواقعية، والانتقال إلى مرحلة جديدة تبدأ بأولاد حارتنا (١٩٥٨) "اللص والكلاب" (١٩٦١) و" السمان والخريف"(١٩٦٢)، حينما اختلط الرمز بالواقع. وكانت الروايتان اللتان تناقشان مسائل فلسفية ميتا فيزيقية وهما "الطريق" (١٩٦٤) "والشحاذ" (١٩٦٥) على وشك الصدور. لذلك جاءت مجموعة "دنيا الله" علامة فارقه فى كتابة نجيب محفوظ تحوى الكثير من الخطوط المرشدة التى تضئ عالمه القصصى والروائى وهذه المجموعة ليست مقطوعة الصلة بالبدايات من حيث الفلسفة الفنية ومشاكل التقنية وإن تكن قد قطعت شوطا طويلا على طريق النضج. ولم يعد المؤلف يتدخل فى السرد بتعليقاته المباشرة أو يخاطب القارئ، ولم تعد الصيغ البلاغية مقصودة لذاتها كزائدة تجميلية بل أصبحت اللغة أكثر طواعية فى ممارسة الوظائف القصصية.

وقد ذهب صلاح عبد الصبور فى تعليقه على قصص المجموعة إلى أن تطور نجيب محفوظ من متابعة الأحداث إلى متابعة الأشخاص هو سبب عودته إلى القصة القصيرة، فلم يعد مشغولا بظواهر الوجود بقدر ما هو مشغول بالوجود

ذاته. وصلاح عبد الصبور يرى أن محفوظ فى رواياته الاجتماعية الواقعية بعيد بعدا بينا عن مشكلة الوجود المجرد، فكان الذى يعنيه فى هذه الروايات هو (الوجود فى زمن). وقد اقتضى ذلك دراسة أحوال الشخصيات وتطوراتها ومصائرها، دون أن يقضى دراسة سبب وجودها المجرد أو سبب موتها المجرد. ولكن فى قصص المجموعة كان نجيب محفوظ مشغولا، بالتفكير فى الجوهر وراء الظواهر والعلة وراء المعلولات، واستخدام أدوات لم يستخدمها من قبل فى رواياته، مثل الرمز والتجريد واللامعقول فى بعض الأحيان. ويصل الشاعر الناقد من ذلك إلى أن المشكلة الرئيسية التى شغلت نجيب محفوظ فى معظم قصصه القصيرة فى تلك المجموعة هى مشكلة الموت. إن تلك المجموعة التى تضم أربع عشرة قصة فيها سبع قصص تتحدث عن الموت(٢٥). ويتابعه رشيد العنانى فيرى أن المجموعة تأمل متحير لظاهرة الموت الملغزة(٢٦).

وقد سبق أن ناقشنا قصة "صوت من العالم الآخر" من مجموعة "همس الجنون"، وهى تتعرض لموضوع الموت تعرضا مباشرا فهى على لسان ميت، وإن تكن قد كتبت قبل الروايات الاجتماعية جميعا. ولا تخلو هذه الروايات نفسها ابتداء من "خان الخليلى" من معالجة لموضوع الموت، فهو موضوع ملحوظ متكرر. والموت عند نجيب محفوظ باعتباره "نهاية" للحياة يأتى تعليقا على معنى الحياة بكاملها، على مصير الفرد الإنسانى ومكانه من الإنسانية التى تواصل الحياة وتتجدد بموت أفرادها. ولا يقف تناول موضوع الموت فى أعماله عند فاجعة النهاية الجسدية، فهو مرتبط دائما بمفارقات الحياة وتقلباتها وصراعاتها. إن المفارقة هى العنصر الحاسم هنا، فالموت مثل الميلاد يقع خارج نطاق سيطرة الإنسان الفرد، ففى أى مهد يولد الفرد أو فى أى لحظة يموت مسألتان تخضعان للمصادفة وتتضمنان المفارقة، ولكن المسافة بين المهد واللحد وعلاقة الفرد بواقعة الاجتماعى تخضعان لمسؤولية الإنسان وقراراته وإرادته. وتتضمنان مفارقة على مستوى آخر، مستوى معقولية أو عدم معقولية النظام الاجتماعى وخصوصية الصراع داخله. وتلك المسافة بين المهد واللحد هى مناط رسم الشخصيات وتقييمها، وإضفاء معنى على حياتها، وتصوير أزمات سلوكها، وإبراز

التبـاين والتنافـر بين الكلمـات ومـعـانيـهـا، بين الظاهر والواقع، بين الأفـعـال ونتائجها. ومن الملاحظ أن عالم نجيب محفوظ الروائى والقصصى يضع الموت فى سياق الحياة بين المهد واللحد، ويصوره خيوطا فى نسيج مفارقات تلك الحياة الاجتماعية وليس باعتباره قضية ميتافيزيقية مجردة فحسب.

ومعظم قصص هذه المجموعة تعرض انقلابا يتصف بالمفارقة على نطاق بنائها الشامل لا على نطاق تيمة الموت والحياة وحدها. فما أكثر ما تكشف الشخصيات أنها تحقق أشياء مناقضة لما كانت تهدف إلى تحقيقه، وما أكثر ما تبرهن الملابسات الاجتماعية على أنها أقوى من مقاصد الشخصيات. فالسياق الاجتماعى فاقد لإنسانيته يدفع إلى الاغتراب والهزيمة واليأس، وهناك تضاد وتنافر بين الرغبات المجنحة المحلقة ووقائع الحياة المبتذلة القاسية. إن مفارقة البداية النهاية تحتضن تيمة الموت وليس العكس.

ولنأخذ القصة التى سميت المجموعة باسمها. إن الجملة الاستهلالية تومئ إلى التيمة الرئيسية: "دبت الحياة فى إدارة السكرتارية بدخول عم إبراهيم الفراش.. فتح النوافذ واحدة بعد الأخرى" فالجملة تستبق محاولة عم إبراهيم بعث الحياة فى دنياه الراكدة وفتح نوافذها المغلقة. وتصف الجمل اللاحقة الطابع الروتينى الجامد لحياته فهو يكنس أرض الحجرة بلب شارد ودون اكتراث، ويهتز رأسه بانتظام وبطء. جمل فعلية متشابهة متتابعة، تصف الأداء الآلى وتكشف عن الصفات الجسدية لعم إبراهيم. تحرك شدقاه :كأنما يلوك شيئا (سنعرف بعد ذلك أن الرجل يتعاطى المخدرات) فقلقت تبعا لذلك منابت الشعر الأبيض فى ذقنه وعارضيه، أما صلعته فلم تكن بها شعرة واحدة. إنه رجل فى النهاية الذابلة من عمره ونحن أمام الأفعال المتكررة كل يوم ولكنه ليس ككل يوم كما توحى الجمل: القى على حجرة الإدارة نظرة شاملة ثم نقل بصره بين المكاتب وكأنما يرى شخوص أصحابها، فلاح الارتياح فى وجهه حينا والامتعاض حينا وابتسم مرة. لابد أن عم إبراهيم يدبر شيئا يتعلق بأصحاب المكاتب وسيحضرون تباعا، ويصورهم.الراوى الموضوعى المحايد وإن يكن عليما بكل شئ فى تشخيصات سريعة: السيد أحمد أول من حضر وهو يشبه عم إبراهيم، ينوء

بخمسين عاما، ووجه نقش على صفحته امتعاض ثابت كأنه سجل لقرف الزمن. ويجئ الكاتب على الآلة الكاتبة الذى يضحك كثيرا لكنه ضحك متوتر يدارى به همومه اليومية. ويواصل السرد تتبع عدد من المختلفين فيما بينهم، رجل غامض وشاب ينم تطلق أساريره على أنه لم يخرج من نعمة الطفولة. ونلتقى فى البداية بإطار قصصى، ما تفعله مجموعة من الموظفين وتقوله وما يحدث لها، ويتضمن الإطار داخله قصة أخرى عن إبراهيم وهروبه بعيدا بمرتبات الموظفين مع صبية تبيع أوراق اليانصيب، ويضئ الإطار القصة المتضمنة ويلقى عليها الضوء، ويقيم تضادا بين الركود والمغامرة، ويؤكد المعنى الكلى على نحو غير مباشر. كما يحفل الإطار بعدد من الشخصيات الثانوية، هى بمثابة عناصر تفصيلية فى السياق الإنسانى العام. يذهب عم إبراهيم لإحضار الفطور. ولا يشرع أحد فى عمل، حتى المدير انهمك فى مكالمة تليفونية شائقة وانطلقت صفحات الجرائد فى الجو كالأعلام. وتأتى التعليقات تباعا منذرة بالسوء ومعبرة عن السوء: ستكون السنة نهاية العالم. لماذا نشقى بالزواج والأبناء؟ هاهو شاب يقتل أباه تحت بصر أمه-ما فائدة كتابة روشتة إذا كان الدواء غير موجود بالسوق.

ويرصد واحد من الموظفين ظهور ممرضة ألمانية شقراء فى نافذة عيادة دكتور فى العمارة المواجهة. مكان لا علاقة له بالعمل، تطحن فيه الأفواه الطعام ولا تتحول الأعين عن أعمدة الصحف. هل يحصل هؤلاء الموظفون على مرتباتهم مقابل عمل ما؟ تومئ القصة الإطار إلى أنهم يسرقون مرتباتهم الهزيلة من الحكومة، كما تومئ إلى انعدام الأمان فى الوجود الاجتماعى الأوسع. كل ذلك يوحى بأن شيئا ما سيحدث: وبالفعل يذهب عم إبراهيم بكشف الماهيات لإحضارها لأصحابها ولا يعود.

الراوى العليم يركز عدسته على الإطار ويضع الموظفين فى البؤرة وهم يتخبطون، ويبرز فجيعة "أحمد" صاحب العيال وشبيه إبراهيم، فماذا يمكن أن يفعل يا إله الكون وأولاد فى الثانوى وأولاد فى الجامعة ودين كبير بسبب الأدوية. وبعد الذهاب إلى نقطة البوليس فكر كل منهم فى تدبير أموره، المدير وضع أمله فى البوكر والكونكان، والكاتب على الآلة فى محل رهونات يقرضه بربح فاحش،

وزوج السيدة الثرية فى الاحتيال على زوجته وآخر فى الرشوة. ولكن مفاجأة تحدث لأحمد المتأوه أزرق الوجه. فالعم إبراهيم جاء بمرتبه إلى بيته وتكون المفارقة حين يهتف أحمد من الأعماق داعيا لسارق المرتبات بأن يكرمه الله ويجبر بخاطره لأنه استثناه من السرقة.

ويتسع الإطار ويضع الراوى فى البؤرة حكاية عم إبراهيم. البوليس يكبس بيته. والبيت عبارة عن حجرة أرضية ليس بها إلا مرتبة متهرئة وحصيرة وكانون وحلة وطبق صاج وزوجته العجوز العوراء. إنه لا يملك شيئا من مقومات الحياة. له أبناء أحدهم عامل منقطع الصلة به وآخر قتل فى حادثة ترام وبنت تزوجت واختفت من حياتهم. ولم يكن له من ثياب إلا جلباب فتشوه فعثروا على قطعة حشيش صغيرة. فاجعة الوحدة والتعاسة. ونعرف أن هذا الشبح قد وقع فى غرام "الإنجليزية" بائعة يا نصيب فى السابعة عشر ذات خصلات ذهبية وعينين زرقاوين، كان كل جامعى الأعقاب على علاقة خاصة بها. إنها تمثل له البعث من موت فى الحياة. ويحدث الانقلاب ونراه فجأة على شاطئ أبى قير فى حالة فردوسية. وتنقل الصياغة الشعرية تلك الحالة فالفتاة ياسمينه تطايرت خصلاتها الذهبية فى مهب النسائم. وبدا حليق الذقن مستور الصلعة تحت طاقية بيضاء كالحليب وعكست بشرته رواء، على النقيض من الصورة الأولى التى طالعتنا له.

جلسة عائلية سعيدة مسروقة من القدر. العجوز يستقبل العالم لأول مرة فى طفولة بريئة يحلق فى حلم. إنه يستمتع بأنغام الحب الشجية التى ترددها أعماقه النشوى. والمفارقة هنا بين صورته عن نفسه وواقعه. فالفتاة مسترخية يكتنفها صمت راكد حتى ثقلت جفونها بما يشى بالملل. ومن أين أخذ عم إبراهيم فكرة عن أبى قير؟ أن فكرته عن الفردوس مستعارة من الموظف زوج السيدة الغنية الذى كان يحكى عن جمال المصيف وهدوئه وأسماكه للزملاء، فامتلأ خيال عم إبراهيم بالمصيف، ثم عرف أخيرا سبيله إليه. لا شاغل له إلا الحب فقد جاء مزودا بما يحتاجه شهر العسل من ثياب ولوازم المزاج والكيف (الخمر والمخدرات كما طالبت بهما حورية الجنة المسروقة).

وكنا قد عرفنا شيئا عن سقوط شعره فى البداية، ولكننا نسمع ياسمينة تقول له: ليس فيك إلا أربع أسنان واحدة فوق وثلاث تحت. ويدخل الراوى كلى المعرفة إلى ذهن عم إبراهيم وبكلمات هذا الراوى ندرك كيف يفكر: لقد كان مصمما على السعادة، التى يدرك أكثر من غيره أنها زائلة، لم يكن يطمع فى أكثر من الاحتفاظ بما نال من سعادة إلى حين. فالميت فى الحياة لا يتطلع إذن إلى أكثر من لحظات عابرة يعود بعدها إلى السجن، إلى وضع أسوأ من وضعه الأول. وربما كنا أمام معنى مجازى عام عن أن السعادة التى يمكن أن يحصل عليها الإنسان لا تدوم إلا لحظات. واستمرت اللحظات من أبريل إلى أوائل يونية ثم لاح له موظف السكرتارية بصحبة سمسار لكى يستأجر مسكنا للإجازة كعادته كل صيف. وسينقضى الحلم مثل سحابة عابرة. وشعر بدنو الشقاء كالأجل المحتوم بعد أن أمدته "قوة الحب الخالقة" بقدرة على رؤية "آفاق لا متناهية". وذلك التعليق أكبر من كيان عم إبراهيم الضئيل بطبيعة الحال. ومن الواضح أن الألفاظ والتراكيب المستعملة فى وصف حالة عم إبراهيم أكبر كثيرا من قدرته على الإدراك والتعبير وكأنها تحرضنا على اعتباره نموذجا تمثيليا لسعى الإنسان الغارق فى الشقاء إلى تحقيق السعادة، وإلى تحول هذا السعى إلى مأزق لا فكاك منه فى مفارقة مرة.

إن الراوى يضع عم إبراهيم فى البؤرة فلا أحد له فى الدنيا، تماما مثل ياسمينة التى وهبته سعادة وهمية ونفخت فيه من روح شباب لا سبيل إلى تحقيقها والتى ستغادره كما يغادره زفيره. إن يدها المتلصصة تحاول سرقته ولما قبض على يدها عضته بوحشية. السارق يسرق (البناء للمجهول). مرتكب الشر يقول "صغيرة وبك هذا الشر كله". وافترقا داعيا لها بأن يجزيها الله عنه خير الجزاء !! البراءة ملوثة بالإثم والجشع، والكرم صادر عن السطو.

وفى مسجد بالإسكندرية يدخل الراوى الساخر إلى أعماق عم إبراهيم ويصفه بأنه كان يعانى "حزنا جليلا ويأسا رائعا". شيخ يسرق ما أؤتمن عليه من مال ويمارس الفجور وعربدة الجنس مع صبية مسكينة ضائعة تقل فى سنها عن صغرى بناته غارقا فى نشوة الخمر والمخدر يناجى ربه همسا: لا يمكن أن

يرضيك ما حصل لى ولا ما يحصل فى كل مكان. صغيرة وجميلة وشريرة. أيرضيك هذا؟ وأبنائى أين هم أيرضيك هذا؟ وأشعر وأنا بين الملايين بوحدة قاتلة.. أيرضيك هذا؟ إن الإنسان هنا يعانى كربا وجوديا، فما دام الله هو مدبر الكون وهو الخير الأسمى فهل يرضيه ما يحصل فى كل مكان من شرور؟ تلك مفارقة كونيه تستعصى على الفهم. إن الإنسان يتساءل معاتبا ربه: من فرض على الوحدة والتعاسة؟ فهى صرخة الفرد المعزول المتوحد المتعطش إلى قطرات من المشاركة والحب بعد إخفاق كل أمانيه فى ذلك. إنه إنسان سجين لا مبالاة كونية تسحقه دون شفقة. وبعد المناجاة الذاتية يستسلم للمخبر مقبوضا عليه ويسير فى استسلام. وحينما يسأله المخبر عما دفعه إلى تلك الفعلة فى هذا العمر، تكون اللفظة الأخيرة فى قصة بدأت بدبيب الحياة فى إدارة السكرتارية: الله، ندت عنه كالتنهدة. فالقصة تقوم على مفارقة بنائية شاملة عن الموت فى قلب الحياة، وعن وقوع الإنسان فى أحبولة قدر صارم يتخبط داخلها دون مخرج وهو يحاول تحقيق لحظات من بهجة الحياة. ولكن المجاز التمثيلى هنا لا يمكن أخذه على علاته ومده على طول الخط. ففى "دنيا الله" ليس تحقيق السعادة عن طريق الأنانية والجريمة هو قدر الله بل هو تنكب للطريق لن يؤدى إلا إلى الإخفاق ومزيد من السقوط. وليس عم إبراهيم ممثلا للإنسان مهما تكن الأوضاع العامة ظالمة. فالإنسان مسؤول عن أفعاله وليس الله هو الذى دفعه إلى اقتراف ما اقترفه. وإن تنهدته فى النهاية تدعو إلى السخرية بقدر لا يقل عن إثارتها للشجن. وفى هذه القصة نلتقى بثنائيات مختلطة متداخلة عن الموت والحياة، عن الخطيئة والبراءة عن القدر والحرية وتنوء عظام عم إبراهيم النخرة بحمل الدلالات المجازية لما يتضمنه الاختلاط والتداخل من مفارقة.

وتمكن ملاحظة أن الإطار واستطراداته حول شخصيات ثانوية متعددة يشبه التقديم العريض التمهيدى (فى بعض روايات نجيب محفوظ) الذى يرسم الجو والبيئة، فبعض الشخصيات تستكمل لوحة بانورامية ليست وثيقة الصلة على نحو مباشر بأزمة الشخصية الرئيسية. ولكن أزمة تلك الشخصيات جزء من مفارقات دنيا الله الواسعة التى نرى على خلفيتها مفارقة حياة عم إبراهيم

الخاصة. إن نجيب محفوظ لا يتفق مع فرانك أوكونور فى أن القصة القصيرة هى صوت الفرد والتعبير عن الوعى الحاد بالتفرد الإنسانى. بشرط أن يكون التفرد خاصا وليس عاما؛ أنطولوجيا (أو متعلقا بالوجود الإنسانى فى جوهره). فعزلة الفرد عند محفوظ واقع اجتماعى ناشئ عن تناقضات وعن صراع، كما أن تلك العزلة عامة تفرضها نظم وسياسات وقوانين. (ويمكن للمسعى الجمعى المعتمد على المعرفة أن يخفف من ثقل تلك العزلة). ومن جهة أخرى سيظل هناك غموض يحيط بالحياة الإنسانية ومصير الفرد لن تبدده ثورة أو معرفة ويحتاج الخلاص إلى أن ترتبط الذرة الفردية بالمطلق الكلى فى نزعة تصوف لا تخطئها العين. إن الشخصية الرئيسية فى "دنيا الله" تطلق صرختها فى وجه القدر ـ كما يقول أوكونور ـ ولكنها على العكس مما يقوله ممثلة لغيرها، لشريحة ضخمة من المنبوذين المتوحدين(٢٧) . وعلى الرغم من الاستطرادات فى الإطار فهناك تفاعل بينه وبين مصير "بطل" القصة المتضمنة داخله. فالمأساة الفردية متشابكة مع الواقع الاجتماعى، ومع علاقة الفرد بالكون (استغراق العاشق فى طلعة الفجر السحرية وعجائب ألوان الغروب والنجوم الساهرة والقمر الساطع والآفاق اللامتناهية) ومع علاقة أعماق الفرد بالله. وما من أحد يستطيع أن يصدر فرمانا بتحديد إقامة القصة القصيرة فى نموذج معيارى موحد نقى كما يفعل أوكونور.

وننتقل من لفظة الله فى التنهدة الختامية لقصة دنيا الله إلى قصة تالية عنوانها جوار الله.

جوار الله

الجملة الافتتاحية منذرة بما سيجىء من خبر الموت: "دق جرس الباب الخارجى"، على غير انتظار، فتحت الخادم الباب رأت رجلا غريب الوجه، تراه لأول مرة، طالعته بنظرة متسائلة إنه رسول من سمسار بالدرب الأحمر، الست عمتكم مريضة جدا ويلزم الحضور. ومن البداية تلازم اقتراب الموت بالسمسار. فالعمة الموشكة على الموت– وهى فى الحقيقة عمة والد الشخصية الرئيسية،

عانس مثل أخته تعيش وحيدة وتمتلك ثروة. وعبد العظيم هذا الذى ينقل الراوى العليم بكل شئ عدسته إلى مظهره الخارجى وانفعالاته الداخلية لم يمارس طيلة حياته أى نوع من أنواع الامتلاك، وطال به الأمد فى الدرجة الخامسة وتقوس ظهره تحت أعباء الواجبات، ولم يورثه أبوه إلا عبئا ثقيلا هو أخته العانس تفيدة. لذلك فذكرياته عما كان يدور فى بيته حول ثروة العمة تتصهر فى خياله بنهم طامع. إن العانس الفانية تقبض بيديها وأسنانها على ملكيتها وتضرب حول نفسها سياجا من سوء الظن والتوجس. والمفارقة الاستهلالية تجمع خبر الموت الوشيك إلى تساؤل مبتهج، هل جاء الفرج أخيرا؟ هناك تعجل لموت المريضة، موت يدخل السرور على قلوب المتطلعين إلى الوراثة. وفى حجرة المريضة مشاهد فكاهية للمستأجرين الذين ادعوا أنهم دفعوا للمحتضرة الإيجار ويتأهبون لنهب ما يستطيعون من متاع. ونرى عجوزا وابنتها يتوهمان أن لهما قسمة فى ميراث كبير على آخر الزمن. قناطير من اللحم الآدمى ذى الرائحة المقلقة للأعصاب. وتنهمر التفاصيل المنظرية فى وصف حجرة المحتضرة، تفاصيل توحى بالرثاثة والانقباض ونهاية ممارسة الحياة والاختناق. ويتساءل عبد العظيم فى تقابل مع كل ذلك أين ختم العمة وأين نقودها بصفة خاصة وإلا فمن أين له بنفقات الدفن والمأتم؟ وسنرى أن السمسار قد جعل من مرض العمة وموتها مشروعا استثماريا مربحا وهو يردد: وحدوا الله ما نحن إلا أموات أبناء أموات. ولا تموت العمة فى اللحظات التى يريدها الجميع، ويتساءل عبد العظيم تساؤلا مناقضا لجلال الموت وموعظته، هل قضى عليه بالبقاء فى هذه الحجرة الكئيبة وعلى مقربة من هذه العجوز الوقحة طيلة ليل الشتاء البارد؟. يالوقاحة العجوز المحتضرة التى تتثاقل فى الذهاب وترقد فى غير ما اكتراث لشىء فى الوجود أى شئ فى الوجود. فالموت هنا هو تحول الكائن الحى إلى جماد. وفى مقابل ذلك يسرد الراوى أن عبد العظيم شعر بحنان عارم إلى حياته فى المنزل بين زوجه وأولاده، إلى صخب الأولاد وشقاوتهم وتعلقهم العجيب به. تباين وحدة العانس البخيلة فى نهايتها، مع الصحبة الدافئة العائلية. واستكمالا للمفارقة حملت الريح صوتا يغنى فى الراديو: يا أمه القمر ع الباب. إن الحياة تحيط بالموت وتفرض

مقتضياتها. ويحلم عبد العظيم بالمتع التى يتيحها له الميراث المنتظر بجوار سرير المحتضرة. وبعد ذهاب وإياب، وطرب بالأسرة وتناول غداء شهى فى مطعم يعود ليسمع السمسار يضحك مشيرا إلى العمة التى لا تريد أن تلفظ أنفاسها الأخيرة وتواصل الشخير المزعج: كما كعادتها دائما... كانت رغم كل شئ ظريفة.. إنهم ينظرون إليها وهى تتحرك فجأة. وسعلت قليلا وبدا أنها-تحاول أن تتكلم ثم شهقت شهقة خفيفة وخرج السر الإلهى. وتحيط التقاليد الموت بالصوات الجماعى والعويل وينخرط الأفراد فى الجوقة، فيجيش صدر عبد العظيم بالانفعال وتجهش تفيده بالبكاء، ويسير فى الجنازة جمع غفير من أهل الحى سواء للمجاملة أم ابتغاء الثواب، فهذه هى الطريقة المصرية فى الموت. وقرب المدفن القديم وصل السمسار إلى عبد العظيم ولكزه بكوعه مطمئنا إياه على أنه لن يشاركه وأخته أحد فى الميراث. ودارى عبد العظيم فرحته بقناع من الجد وتمتم نحن راضون بما قسم الله. ولكن الراوى ينقلنا بغتة إلى منظر تفصيلى للدفن ينقض على فرحة عبد العظيم وادعائه الإيمان يتركه مذهولا. إنه ينسى الله الذى يتشدق باسمه، لا يفكر فى عالم آخر تصعد إليه الروح. فمنظر الاحتضار ومحتويات القبر المفتوح يوحيان بوجهة نظر جزئية إلى الموت باعتباره فناء كاملا للوجود، ونهاية حاسمة. ويرى عبد العظيم فى القبر منامتين، واحدة للرجال والأخرى للنساء، وينظر إلى نهاية أقاربه واحدا بعد الآخر، يستدل على المستقر النهائى لأبيه بلون "كفنه الكمونى المقلم" ثم فى الصف المترامى من الموتى يميز أخاه وجده. وبنفس النغمة المحايدة الشيئية يصور الراوى مشاعر عبد العظيم الذى يعايش تجربة الموت فى موت أعزائه المقربين: ثقل قلبه جدا وضغط الانقباض على أضلعه ضغطا غير محتمل ولكن عينيه تحجرتا فلم تذرفا دمعة واحدة: وامتلأت خياشيمه برائحة ترابية نافذة كأنما تصدر عن الفناء نفسه.وحينما يثير موت الأقربين معنى الانتهاء والفناء، تمر على عبد العظيم لحظة يموت فيها كل شئ فلم يعد لأمر قيمة أو معنى. ويواصل الراوى وصفه التفصيلى لكل طقوس الدفن،نازعا عن تلك الطقوس أى جانب روحى، فالآيات تنبعث من صوت كئيب كأنما تنبعث من خزانة للأحزان،وبدأ التلقين فى رتابة

مخوفة مضجرة، ألقته حناجر أشباح شائهة فحلت به جملة ألغاز الأبد .ويقول عبد العظيم لنفسه يالها من أسئلة، ولكن كيف يتاح الجواب لمنفرد بظلمة القبر؟. فالإنسان فى تلك النهاية يموت وحده دون عزاء أو رجاء. ويتلقى عبد العظيم الموت لا كبوابة تؤدى إلى عالم آخر، بل كتهديد موجه إلى طمأنينة حياته وحياة أبنائه فيعاهد الله- ونغمة الراوى هنا ساخرة-لا على اتباع أوامره واجتناب نواهيه فى هذا الموقف الرهيب بل على أن يجرى لابنه جراحه لاستئصال اللوزتين وعلى أن يقلع ما أمكن عن المواد الدهنية. والمفارقة واضحة بين رهبة المؤثر وتفاهة الاستجابة، فالموت فى هذه القصة بعيد كل البعد عن إثارة قضية فلسفية فى ذهن بطلها عن معنى الوجود الإنسانى. إنه المحطة الأخيرة فحسب من رحلة التكالب على الدنيا. وحينما تتلاحق الأصوات فى سرعة موحية بنهاية "الحفل"-والراوى يطلق لفظة الحفل على طقوس الدفن مؤكدا الطابع الدنيوى المحيط بالموت-يحن قلب عبد العظيم إلى البيت والأولاد بقوة يجد فيها العزاء عما ساوره من قلق. وينصرف المشيعون ولا يبقى إلا عبد العظيم مع السمسار الذى سيخرج من "المولد" بغنيمة طيبة، والشمس تسطع فى سماء خلت من السحب فتبث فى الجو "دفئا مليحا"، فالمشهد الكونى لا يكترث بالراحلين. ويجلس الاثنان على دكه فى الخلاء المكتظ بالقبور ليتحدث السمسار عن الإسراع بإجراءات إثبات الوراثة والاستيلاء على مال المرحومة وبيع منزل المرحومة بمبلغ كبير، فالبيع خير من مناكفة المستأجرين، وأكل حقوق الأخت العانس التى طالما أكرمها الأخ فلن تعارضه أو تحاسبه. هنا تيمة "الموت المرح" بكل مفارقاتها، الحياة بكل شواغلها وعربدتها تطأ القبور وسكانها "الأعزاء" الراحلين غير عابئة ودون حزن أو أسى.

ولكن النهاية ليست اتفاقا بينهما من حيث المبدأ فحسب، فالسمسار-والراوى يذكره دائما باسم الحاج-يلوح بذراعه كأنما يقول اتفقنا، فتنطلق ذراعه فى الهواء كشاهد من آلاف الشواهد القائمة حوله فوق القبور. فالموت يطل على الحياة ويترصدها،"والموت المرح" يصير حافلا بالحزن والأسى حينما يكون موتنا نحن وليس موت الآخرين. وتجئ الخاتمة مشيرة إلى أن عبد العظيم رأى ذلك

المنظر فانقبض صدره فقام وهو يقول:"آن لنا أن نذهب" وتنطوى الجملة الأخيرة على مفارقة دالة، هل يعنى "بالذهاب" الابتعاد عن الموت أو الإشارة إلى حتميته ، إن تحقيق أهداف الحياة فى إيماءة السمسار يرسم شاهد قبر، ولابد من الذهاب، وكل سير فى طريق الحياة يقرب الفرد من الموت.

وهذه القصة لا تحتوى على بداية ووسط ونهاية فكلها وسط وليس فيها نهاية تحسم صراعا أو تحل تعقيدا، فالموت يتخلل الحياة والحياة تحيط بالموت من البداية، وما من فصل بين البداية والنهاية، والسطور الأولى مقتصدة والنهاية مضمرة فى صورة وصفية وسطر حوارى. وتسير الأحداث نحو الحصول على ميراث، ولكن هذا الميراث عن الموتى يتضمن حتمية موت الوارث.

وكانت وجهة نظر الراوى العليم بكل شئ كأنه إله، ترتاد الوضع البشرى من أعلى ومن الداخل فى نفس الوقت، وتسخر من جشع الشخصية الرئيسية ونفاقها وتتعاطف مع حبها لعائلتها وتسجل حيرتها وعجزها أمام الموت. فالقصة تستكشف أبعاد موقف عام أكبر من وقائع حياة الشخصية الرئيسية، والرمز مغروس دون انفصال فى الأفعال ومضمر فى كل الجوانب الأخرى بما فيها اللغة. وهى لغة تمتلك استعارة شعرية متصلة تربط الموت بالشلل والرائحة الترابية والانقباض وتربط الحياة بالأمل والدفء والبهجة. وفى تلك اللغة التصويرية نجد تيارا من المعنى يسير فى موازاة الدلالة الإشارية للألفاظ فى مشهد الدفن على سبيل المثال كما سبق القول. إن المعانى الإضافية للألفاظ وهالاتها فى هذه القصة تتمشى مع تصميمها الكلى.

الجامع فى الدرب

وبعد قصة "دنيا الله" وجوار الله" نقف عند قصة عن "بيت الله". وتبدأ القصة بمفارقة شديدة الوضوح: فالجامع يقوم عند ملتقى دربين، درب الفساد الشهير ودرب آخر بمثابة مباءة للقوادين والبرمجية وموزعى المخدرات. وتقرر الجملة الاستهلالية أنه عندما حان موعد درس العصر لم يوجد بالجامع إلا مستمع واحد. فأين يجد الإمام عبد ربه مستمعين لدرسه؟ وستنتهى القصة بمنظر

شديد التباين مع البداية، بانبلاج الفجر، والظلمة ترق أمام البكرة الوانية، والجامع ممتلئ "بالأشرار" الذين احتموا به من غارة أثناء الحرب العالمية الثانية فذاقوا حلاوة النجاة. ولكن الإمام عبد ربه الذى هجر الجامع ليبتعد عن مصير الأشرار عثر على جثته عند الشروق. فالنجاة لم تكتب إلا للمومسات والقوادين وأشباههم. فنحن أمام انقلاب كامل فى الوضع يتضمن مفارقة ساخرة. ومن الملاحظ أن حدود المكان والزمان-فى الصورة التى ترسمها القصة للعالم فى أناة-مرنة متدفقة السيولة. فالسرد يحكى أحداثا متوازية تقع فى مكانين مختلفين، فى الجامع والدرب فى وقت واحد، وهذا التزامن للأحداث المنفصلة مكانيا يخلق فى المتلقى حالة من الدهشة تنتقل بين الزمان والمكان،وتطرح أسئلة عن الدلالة التى تتكشف فى مفارقة الظاهر والباطن. فتعاقب الأحداث فى سرد القصة وانتقالات البؤرة وتوازى المشاهد لا يقوم على منطق سببى يتكشف فى تسلسل لحظات الزمان ولكن على تواقت يصور الزمان كأنه اكتسب طابعا مكانيا. (يرى بعض النقاد أن تلك السمة مقصورة على قص التسعينيات[١]).

وشكرى عياد محق فى اعتباره هذه القصة عملا فنيا شامخا، وثاقب النظر فى كشفه عن أن محفوظ أفاد فيها من المونتاج السينمائى[٢٨]. ولكنه لم يستخدم من تقنيات المونتاج إلا تقنية القطع المتوازى لتعميق المفارقة بين عالمين يبدوان متعاكسين، ولكشف جوانب التضاد والتماثل بينهما. درس اليوم فى الجامع عن نقاء السريرة بصفته عماد الإخلاص وأس المعاملة الشريفة بين المرء ونفسه وبينه وبين الناس والدرب فى نفس الوقت يتمطى مستيقظا وضحكات متهتكة تلعلع فى الجو وامرأة تبكى فتحثها المعلمة على التعزى كيلا يضيع الرزق كما ضاع الفقيد، وأخرى تضحك ضحكة هستيرية لأنها لم تنس بعد مصرع زميلتها وهى قاعدة إلى جانبها، ابتذال وجريمة مقابل النقاء والصفاء.

ولكن ذات يوم يستدعى الشيخ الجليل لمقابلة المراقب العام للشئون الدينية ممثل السلطة المشرفة على الجامع. وفى الاجتماع المهيب، دعا المراقب الأئمة إلى القيام بالواجب نحو الملك وأسرته العلية، وإلى مهاجمة الوطنيين والديموقراطيين الذين يعارضونه باعتبارهم دجالين ومثيرى شغب كى يستقر

الأمر لصاحب الأمر فى الأزمة التى تجتاح البلاد. ويسعد الشيخ ما توقعه من تحسين السلطة للمرتبات والمعاشات ولكن قلقا ساوره لاضطراره إلى أن يقول فى خطبة الجمعة ما يأباه ضميره ويمقته الناس. وتنتقل البؤرة من سلطة تحاول تدعيم أركانها إلى سلطة موازية فى الدرب، سلطة برمجى خرجت عليه راقصة عاهرة وعشقت زبونا، وتعمل السلطتان على تثبيت السيطرة والنفوذ.

وفى لقطة حوارية داخل الجامع، بعد فصل الأئمة عضوا بأمر السلطة، لأنه قال إن دور العبادة لم تخلق للمهاترات السياسية وتأييد الطغاة، يقول عبد ربه لأحد زميليه: أتريد أن تتضور جوعا؟ فى ذلك إحياء لمبدأ إسلامى هو الدعوة إلى طاعة الله ورسوله وأولى الأمر. وبعد مغادرتهما يلعنهما الشيخ كما يلعن نفسه الثائرة. لقد انحدر الشيخ ساقطا حتى لا يتضور جوعا تماما مثل ساقطات الدرب، ولكنه يسبغ على سقوطه غلالة دينية مزيفة. واللقطة التالية تصور تنفيذ سلطة "شلضم" فى الدرب جريمتها بقتل المومس وصديقها فى الظلمة الصامتة. وفى تواز معها لقطة صلاة الجمعة التى تجذب إلى الجامع أناسا من الأطراف البعيدة، ويرتكب الشيخ جريمته بجمل مسجوعة فى خطبته السياسية عن الطاعة وواجب الولاء وعن الذين يغررون بالشعب ويدعونه إلى التمرد خدمة لمصالحهم الشخصية. وحين اعترض بعض المصلين بأصوات مرتفعة انقض المخبرون المندسون على المعارضين وساقوهم إلى الخارج. وغادر المسجد كثيرون. ويستمر التوازى فى لقطات متواشجة متواقته تنتقل بين الجامع والدرب. فأثناء الخطبة يدور حوار بين سمارة وزبونها الذى يقول لماذا يبنون جامعا فى هذا المكان؟ فتقول هذا المكان من الدنيا مثل بقية الأماكن، ويقول ألا تخافين الله فتقول ربنا يتوب علينا. وهى تعلق فى حجرتها صورة لسعد زغلول قد بهتت من القدم. ويستمر الحوار ليكشف عن التراتب فى أنواع الدعارة حتى عند "الرجال المحترمين"،فالشيخ يبيع عقيدته وبكلمتين يربح الذهب، والمومس لا تكسب قرشا إلا بعرق جسمها كله. فلم تعد الدعارة دربا منزويا فى هذه اللقطات المتوازية بل مؤسسة ضخمة متشعبة الفروع. وتردد القصة أصداء مسرحية برنارد شو "حرفة مسز وارين" عن أن أهون أشكال الدعارة هو الذى

تمارسه المومسات، فهناك الذين يبيعون أقلامهم وأفكارهم واتجاهاتهم السياسية مقابل المال الوفير والنفوذ. وهناك أيضا تواز بين سلطة شلضم فى الدرب وسلطة الطغاة على نطاق البلد. ويومئ السرد إلى أن طريق المومس الفقيرة إلى التوبة أوسع من طريق ممارس الدعارة الفاخرة الجليلة وحتى وإن استترت بالدين. وقد أفاد الشيخ من موقفه "الوطنى" أملا فى تحسين حالته، ولم يأبه بمقاطعة المشارك الوحيد فى درس العصر وهو بائع العصير.

وتؤدى اللقطات السابقة إلى مشهد النهاية. ففى لحظات الاستعداد لمواصلة آذان الفجر تنطلق صفارة الإنذار فى عوائها المتقطع الرهيب. عناق بين نداء الحياة المستيقظة وتهديد الموت. فما العمل. يقول الإمام بنبرة مبحوحة "إن المخبأ بعيد ولعله اكتظ بمن هب ودب، والجامع متين فهو خير ملجأ" إنه يطلب الخلاص لنفسه وللصفوة الناجية ويغلق الباب فى وجه من هب ودب من خطاة البشر. وحينما تتوافد الجماعات من سكان الدرب سكارى ومومسات محتمية ببيت الله، يصيح الإمام بعصبية: "اذهبوا إلى المخبأ، احترموا بيت الله، لا تدنسوه" وتهتف امرأة "إنه بيت الله لا بيت أبيك" وعلى الرغم من أن الشيخ يغتصب لنفسه سلطات الله، ويعتبر بيت الله بيت أبيه وبيت إضرابه من "الأنقياء" الذين يعطون لأنفسهم سلطة البت فيمن يستحق الحياة والخلاص ومن كتب عليه الهلاك فإنه يتعثر فى النطق عندما يصيح به صوت شلضم الغليظ سلطان الشر: "اسكت يا سيدنا وإلا كتمت أنفاسك" إنه لا يسمع صوت المؤذن وهو يقول له إن الأشرار ليس لديهم مأوى غير الجامع، فالحى قديم تهدمه اللكمات، فما بالك بالقنابل. ويردد الشيخ ما يعتقده بضيق أفقه عن تعجيل الله العقاب للأشرار بالموت دون أن يفتح برحمته طريق التوبة أمامهم: "إن الله لا يجمعهم فى مكان واحد إلا لأمر". وكأنه ينفذ بعلمه إلى حكمة الله الخفية غافلا عن أنه لا يقل شرا عنهم. ويهرول فى لحظة الرعب، لحظة انفجار قنبلة، يكشف بريقها الخاطف عن أشباح مرتعدة قبل أن تبتلعها الظلمة العمياء، لحظة إطلاق الحناجر عواء مزعجا وصراخا متصلا نحو باب الجامع. وتوحى اللغة بأنها لحظة مماثلة للحظة الطوفان، وتعقد محاكاة ساخرة لوهم الشيخ عن مطابقة

بينه وبين وسيدنا نوح فهو يدفع خادم المسجد الذى يحاول منعه صائحا فيه وفى المؤذن: "اتبعانى قبل أن تهلكا". إنه يعرف طريق الفلك فى ظلمة وغمرة الطوفان ولكن نور الله حينما يشرق على عباده جميعا وعلى "الأشرار" الذين نجوا داخل الجامع يكشف عن جثة الإمام الضال.

وتلك المفارقة لا تقف عند "العدالة الشعرية" العتيقة ووجهة النظر الأخلاقية التى تقضى بعقاب الأشرار فى نهاية القصة ومكافأة الأخيار. فالمؤلف يطرح سؤالا أعمق عن من هم الأخيار ومن هم الأشرار فى حقيقة الأمر لا فى ظاهره. فالخير والشر لا يسكنان إما الجامع أو الدرب فهما متداخلان متشابكان فى دنيا الله وبجوار الله.

ونلتقى بالموت فى هذه القصة بعيدا عن النظرة المجردة الفلسفية أو النهاية المحتومة. فالمومس ورفيقها يقتلان بتدبير صاحب السلطة فى الدرب وهما فى أوج الشباب لأنهما خرجا على الطاعة ويفلت القاتل بجريمته. والقنابل التى تلقيها الطائرات أثناء الحرب عشوائية تعرض الكثيرين للقتل دون أن تصيب الذين ظلموا خاصة. ولقى الإمام مصرعه لتعريض نفسه للخطر وخروجه من مأمنه بتأثير تصوراته السقيمة عن طريقة عقاب الله للأشرار، فقد قتل لأنه يريد النجاة لنفسه وفق تصوراته. فلسنا أمام تيمة الموت كمحور رئيسى للقصة.

ولن نجد فيها حبكة تقوم على السببية التى تدفع تطور الأحداث. فالاستهلال يقدم الشخصية الرئيسية ومكان وزمن الأحداث أما بقية الشخصيات فيجرى تقديمها على طول الطريق. ويوحى الاستهلال بخط الصراع أى التماثل الأساسى بين السلطة "زائفة القداسة" التى اغتصبت الجامع، والسلطة "الدنسة" التى تحكم الدرب. وننتقل بعد ذلك الاستهلال الموجز إلى قلب الأشياء، إلى تعقيد يتعلق بفرض السلطة هنا وهناك سيطرتها بالعنف عبر لقطات متوازية لاهثة الإيقاع. ويأتى الجزء الأخير ناتجا عن حدث مفاجئ من خارج أفعال السرد هو الغارة الجوية، ولكن الاستجابة لها تحدث وفقا لمنطق تصورات الشخصيات وسلوكها، وتتمشى مع المغزى العام المضمر فى نغمة الراوى من البداية.

ومن الملاحظ أن الحبكة تمتلك طرازا إيقاعيا، فتعاقبات الأفعال مرتبة فى نظام أو معمار معين يقوم على التماثل فى البنية السردية. إن لقطة مصرع الراقصة المتمردة ورفيقها متماثلة مع لقطة المحتجين على خطبة الإمام والقبض عليهم. وخطبة النفاق يقابلها سقوط سمارة لنفس سبب سقوط الإمام واستبداد شلضم يماثل استبداد الإمام برأيه ومحاولته طرد الأشرار اللائذين بالجامع إلى قصف القنابل. ويشير هذا الطراز إلى المفارقة التى بنيت القصة عليها، مفارقة الجامع والدرب.

مواجهة النهاية

موعد مع الموت

وإذا كان الموت ليس محور القصة السابقة فإن مواجهة الموت هى محور قصة "موعد". وتبدأ بجملة تنطوى على مفارقة مع تيمتها: "أسعد ما فى هذا اليوم هو هذا الوقت من الليل". وعلى الرغم من أن موت الزوج الشاب بعد زمن قصير قد أكده الأطباء والزوجة هى التى فى البؤرة، وهى لا تعرف شيئا عن السر، فقد استقر كل شئ فى موضعه على أحسن حال. لم يبق إلا جلسة طويلة مريحة يبهجها الحب العائلى حول الراديو-سلف التلفزيون-المردد لشتى المسرات. لولو الصغيرة لا تكف عن اللعب والشقاوة. ولكن هذا الزوج السعيد ما باله؟ معهم لكنه ليس معهم. اكتسب عادة وحشية جديدة يشرب الخمر ويمعن فى الشراب ليلة بعد أخرى، ويفرط فى التدخين. هى لا تعرف أنه يواجه موته هو لا موت قريبة عجوز كما كانت الحال فى قصة "بجوار الله". يحاول أن يبدو طبيعيا ولكنها تراه بقلبها لا بعينيها، وقلبها كرماد فى مهب الريح. يقول لها كاذبا ها أنا أجلس سعيدا فى أسرتى الصغيرة أشرب أحيانا وأحيانا أقرأ ماذا يقلق فى ذلك؟ إنه يقرأ الآن كتبا على غير عادته: على حافة العالم، الحاسة السادسة، عالم الأرواح. وهناك فقرة حوارية طويلة بين الزوج الموشك على الموت والزوجة القلقة التى لا تستطيع أن تتجاهل إنذارات دمار خفى، وقلبها لا يكذبها.

وتنتقل عدسة الكاميرا لتضع الزوج فى البؤرة ويدخل الراوى إلى أعماقه. فهو يشعر أن كل شئ يخصه هباء. الأبوة هباء الزوجية هباء ويرى كل معنى وهو يتلاشى فى النسيان والضياع وهو فى الحقيقة لا شئ يبكى لا شيئاً. البكاء نفسه ليس حقيقيا كالقراءة كالخمر كالأنغام الصادرة عن الراديو تنعى الحياة كلها. العدم يتخلل الوجود ويبتلعه. وهو عدم شامل مطلق لا يخفف منه إيمان باستمرار الحياة بعد الموت فى عالم آخر. فقد انهزم هذا الإيمان الراسخ أمام الموت. وفى تضاد مع "النهاية" تنتقل العدسة إلى الحياة فى بدايتها الغضة الفوارة، إلى الطفلة لولو تلعب وتغنى وتخربش، تحيا الحياة ببساطة وبلا معنى ولا تفكير. وهى لا تعرف الموت ويبدو كل شئ لعينها العسليتين خالدا سعيدا. حتى المنغصات البسيطة التى تطرأ على بحبوحتها لا تبقى إلا لحظات. وينقل الراوى إلينا، مذاق لحظة قصوى، لحظة الوقوف على الحافة بين الحياة والموت، لحظة الضيق والاكتئاب، والقلق الأسود الذى يتخلل كل شئ، والخوف من احتضار الذات احتضارا لا رجعة فيه، والغضب الساخط على قوة قدرية مجهولة اختارته من بين سائر الناس فى غير أوان، ومعاناة الوحدة والفزع من المجهول والانتظار العاجز للتلاشى الشخصى. وتتحرك البؤرة إلى أخيلة الهرب من الخوف الإكتئابى الحالك عند فرد اقتنع بأن الله قد هجره. يظل محملقا فى الظلام وخلايا رأسه تحترق بالأفكار المحمومة، مسلما نفسه إلى هواجس الظلام ورعب الظلام. ويطمس الظلام معالم كل شئ إلا الموت وحده فهو ليس فى حاجة إلى الضوء لكى يرى. إنه كالظلام لا شئ يؤخره عن ميعاده، وإذا جال بالخاطر فقد كل شئ معناه وقيمته وحقيقته. فمعنى الحياة عند هذا البطل منحصر فى نطاق ضيق شديد الضيق، فى الحياة الشخصية والعائلية لا يتعداها. فلم يكن يقرأ بل يلقى نظرة عجلى على الجريدة، ولم تكن مسألة الحياة العامة داخلة فى حسابه، فالحياة هى حياته الخاصة وامتداداتها المباشرة، وليست مرتبطة بجماعة إنسانية ضخمة ليست مهددة بالفناء.

إنه يتساءل فى لحظة الحافة ماذا يطلب من الحياة فى الأيام الباقية؟، ويجئ الجواب كل شئ، ويجئ الجواب لا شئ. وهنا يستوى كل شئ ولا شئ عند ذرة

فردية معزولة ولكنها تخشى الفراغ والعدم فتتعلق بالأحلام بعد أن دفنت السر فى الأعماق، وكتمته عن أقرب الناس. وفى تتبع أحلام اليقظة، التى تدور حول إشباع أشواق بلا اسم يعرض الراوى فى حادثة الانقطاع المفاجئ تصور الذات المتوحدة لأعمق ممارسة للحياة وأكثفها فى مواجهة الموت. فالبطل يتخيل تحرره من الزوجية والأبوة. فهو طليق يجوب الآفاق محلقا فى الفضاء وعابرا للمحيطات، متجاوزا حدوده المفروضة عليه. إنه ينطلق من غابة إلى بحيرة ومن جبل إلى سهل يخوض الرياض والرمال والمدن ويرى من الناس أشكالا وألوانا وتتوثب الحياة فى مواجهة فناء الموت باعتبارها رحلة شائقة ومشاهد عجيبة وتسلية ساحرة دون انخراط فى مشاركة أو فعل يجعل الحياة جديرة بأن تعاش، وتبدو كثافة الحياة منفصلة عن معناها،عن نسيج العلاقات الإنسانية وارتباطاتها المتشابكة.

وبعد هذا التصور القائم على رحلة خارجية منطلقة متعددة المناظر بلا أوتاد تقيدها يجئ تصور ذاتى داخلى للفردوس الأرضى قبيل الرحيل. إن البطل يتخيل نفسه جاريا وراء نوازعه، يتقلب بين أنواع الشهوات العاتية وينعم بكل لذة وينتشى بكل لذة، ويمتع غرائزه بالمغامرة والإثارة والعربدة بل وبالانفعالات الرهيبة والعدوان العنيف. ويرى بعض النقاد أن الاعتماد على خواطر البطل يجعل السرد مستعيضا، بالصناعة البيانية عن الصناعة البنائية(٢٩). ولكننا هنا ندخل إلى أعماق الشخصية الرئيسية وإلى نظرتها للمحنة وأحلام يقظتها؛ وهى لبنات مهمة فى بناء الموقف بكامله. ويذهب الناقد إلى أن العرض المباشر لأفكار البطل يحتمل فى الرواية الطويلة ما لا يحتمل فى القصة القصيرة. هنا فكرة تجريم تصوير خواطر الذات من الداخل على القصة القصيرة "النقية" محددة الإقامة فى بيتها النوعى بفرمان نقدى. ولكننا نلاحظ أن موقف الشخصية الفكرى من موتها المفاجئ يحدد سمات ملامحها ودوافع أفعالها، فلسنا أمام حدث من أحداث الحياة بل أمام نهاية كل الأحداث، أمام الموت الذى لابد أن يطرح مسائل معنى الحياة ذات الطابع العام. ومن الطبيعى فى القصة القصيرة أن تمتص التصورات العامة فى مدركات جزئية عابرة وحالات نفسية، متذبذبة،

وأن تكون جزءا من أثاث حياة الشخصية المهددة بالفناء. وتنجح القصة فى الربط بين رسم شخصية قابلة للتصديق ونقل إحساس بأبعاد أكبر من فرديتها المحدودة.

وبعد وضع البطل داخل نفسه حينما ضرب له الموت موعدا على لسان الأطباء، يذهب فى موعد آخر مفاجئ للقاء شقيقه فى قهوة. كان اليوم عطلة الأحد فى نهاية الأسبوع والوقت عصرا والنهار يتأهب للرحيل والفصل خريفا؛ فصل الذبول، فالمسرح يقدم ديكور النهاية فى إيماءات وصفية سريعة ويفضى البطل إلى شقيقه بالسر، بأنه سيموت فى خلال أشهر قلائل. ولكن شقيقه الريفى الذى يدخل الله والعالم الآخر فى حسابه يؤكد له أن لا أحد يمكن أن يكون على يقين من ذلك إلا الله، ويوافقه البطل فى فتور مؤكدا أنه على يقين من حاله. موقفان متعارضان الأخ المؤمن بالغيب يوصيه باقتلاع الأفكار السوداء من رأسه، فهى مرضه الوحيد، ويقترح عليه للاطمئنان أن يسافر معه إلى البلدة ليزور شيخا عجيبا يقصده الأطباء أنفسهم فى الشدائد. وفى فقرات حوارية مطولة نرى تضادا بين وجهتى نظر من الموت، ويقدم السرد الصراع فى هذا الشكل الدرامى، فالبطل يخبر أخاه أنه وفر لزوجته وطفلته أسباب الحياة المادية، فلن يتركهما ويتساءل الأخ فى استغراب عن كلمة "يتركهما، فلديه ألف حكاية تثبت أن كلام الأطباء ما هو إلا هراء، فالموت سر غامض مغلق على البشر جميعا والمكتوب مكتوب. وحينما يتحدث البطل عن أن زوجته وابنته لن يحتاجا إلى نقود ولكنهما سيكونان دائما فى حاجة إلى رعاية الأخ. ترتيب أوضاع المستقبل من جانب البطل يقابله ضحك من جانب الأخ يستهين بالوصية السابقة لأوانها التى لا مبرر لها، فهو مطمئن إلى قدر الله وإلى قيامه بواجبه حين يحل هذا القدر. ويحيط الحوار الدرامى فى القص منظر درامى يردد أصداء الحوار، فالعتبَة–الحى الذى تقع فيه القهوة تبدو أثناء الحوار كأنها تدور إلى الأبد مع المركبات والناس، كأن الحياة متصلة "إلى الأبد". ويوقف الأخ مؤقتا عن الكلام خروج سنجة الترام من السلك الكهربى محدثة أزيزا حادا وتوهجا خاطفا. فهذا الحادث العارض عن الانقطاع المفاجئ رمزى الدلالة ويعكس التيمة الرئيسية

ويكشف عن ثقل السر. ويعانى الأخ من الحوار اضطرابا باطنيا، ويكرر ما حدث للبطل، لقد انصدت نفسه عن كل شئ، ورفض الذهاب إلى بيت البطل، وقرر أن ينتهز فرصة وجوده فى القاهرة ليقوم بزيارات هامة قبل السفر. وتوادعا أمام القهوة أمام مكان لا يوحى بالثبات والاستقرار بل "باللقاء العابر" ومضيا فى طريقين متعاكسين على موعد باللقاء بعد أسبوع فى البلدة "بالاستمرار فى شبكة العلاقات الإنسانية". ويتتبع الراوى البطل فى عودته إلى البيت فى سيارة أتوبيس فى غمار البشر وزحامهم، وتضطر إلى التوقف أمام جمع حاشد اعترض الطريق حول سيارة متوقفة فأدرك أن حادثة قد وقعت، وجفل من إمعان النظر فحول رأسه بعيدا وشقت سيارة الأتوبيس طريقها متفادية زحام الأحياء. وتوحى الطريقة التفصيلية فى وصف حركات البطل ومسار رحلته بدلالة رمزية تربط أجزاء القصة جميعها. إنه لم يعرف بل حول رأسه بعيدا عن جثة أخيه الذى لقى مصرعه فى الحادثة المفاجئة، كخروج سنجة الترام من السلك الكهربى. إن الموت أصاب الذى لم يكن ينتظره، والذى كان يعده البطل لشئون مواصلة الحياة بعد موته هو. وهذه المفارقة تنقلنا إلى لحظة كشف واستبصار مشعة كأنها التوهج الخاطف لخروج السنجة. فما من علاقة سببية بين قلق الموت والتدين. إنه يصيب الجميع الذين يعتقدون أن الموت بشير بحياة جديدة والذين يعتقدون أنه نهاية للوجود. فكلاهما يفزع من تمزق نسيج العلاقات الإنسانية الحية، وتقلقه دائما مسؤولية العمل على اتصالها واستمرارها أثناء التفكير فى الموت عند الأخوين مختلفى التصور. ولا يقدم السرد المعنى فى تقرير فكرى بل فى هالات إيحائية وأصداء دلالية تحيط بمعايشة تجربة أشد الأشياء إبهاما وغموضا. إن الانطواء والاكتئاب والقلق هى قدر الأفراد جميعا عند التفكير فى الموت فهو تهديد دائم لغايات الحياة وصلاتها وإنجازاتها، ونذير بالفراق والانفصال والتحلل، يزلزل المشاعر ويملؤها بالجزع والرهبة، إنه لغز دون حسم لا يدرى أحد منطق حدوثه، يصيب الأطفال والشباب والأصحاء، ومن عنوان القصة نحس أن الموعد معه حتمى ولكنه موعد ملغز لا سبيل إلى معرفته. وفى قصص نجيب محفوظ القصيرة لن نجد موقفا عدميا من الموت فهى تحيطه بالحياة

وصلاتها المترابطة ومعناها مهما تختلف مواقف الشخصيات من الموت ومهما تتعدد أسبابه من مرض مستعص أو حوادث مفاجئة فى قصة موعد أو من حروب وغارات فى قصة "الجامع فى الدرب" أو من أسباب طبيعية كالشيخوخة فى "بجوار الله". وقد انفردت قصة "صوت من العالم الآخر" فى مجموعة همس الجنون بالربط بين الفناء الجسدى وانطلاق حياة الروح إلى الاتحاد الصوفى بالكون.

معان للحياة ومعان للموت فى قصة "قاتل"

يرى بعض النقاد أن تيمة الموت ملائمة لجماليات القصة القصيرة. ويذهب هؤلاء إلى أن القصة القصيرة تعكف على مواد تناول تتعلق بتجارب حدودية frontier experience بالمعنى المجازى، لنقل شعور قلق بالاغتراب عند أفراد مجموعة مغمورة، لنقل الحياة فى جوانبها غير المألوفة، ونقل القارئ خارج حدود أرضه المعتادة(٣٠). فالشخصيات تمضى نحو أقصى الحدود الإنسانية: الموت. فالوضع الذى "يجب" على كاتب القصة القصيرة أن يضع قارئه فيه هو وضع المسافر يعبر خطوطا غير مرئية ليجد نفسه فى ملابسات غير مألوفة. فتجارب الحدود لها جاذبية خاصة لجنس القصة القصيرة وإن لم تقتصر عليها، لأن تلك التجارب درامية تقدم تباينات حادة فى مساحة ضيقة وفى سرد موجز. كما أن سير القصة القصيرة نحو لحظة كشف مفردة أو تجل epiphany يجعلها تجد تلك اللحظة على الخدود بين العادى والغامض. فالقصة القصيرة تصور تجربة إنسانية لا تتكشف تدريجيا بل فى تغيير مباغت أو أزمة داخل طور واحد من حياة الشخصية ، طور حاسم سريع الانتقالات. فالموت عند هؤلاء النقاد هو إذن خلاصة موضوعات الحدود، الإنتقال الذى لا نزاع حوله من المعلوم إلى المجهول، عبر الحدود المليئة بالظلال بين النور والظلام، بالإضافة إلى أن ما فى القصة القصيرة من توالى توترات نحو ذروة ما يجعلها شكلا مواتيا لتجارب الحياة والموت على نحو صادم حافل بالمفارقة. وهذا التصور يخضع للمناقشة، ولكن ذرة الصدق فيه يجسدها نجيب محفوظ فى إثرائه تنوع معانى "الحياة"

الإنسانية وإحاطته معانى "الموت" بالمواقف المتناقضة من الحياة الإنسانية. وتبدأ قصة "قاتل" بتساؤل: ما المخرج من هذه الورطة؟ فالبطل منذ خروجه من السجن يعيش متسولا بلا عمل كأن الدنيا مصممة على مقاطعته. وتمضى الأيام يوما بعد يوم وهو يتدهور ويصاب بالجنون، ويقاطعه الجميع. ولكنه فى أقصى حدود التعاسة يحلم بأطعمة الخلفاء العباسيين وحسان الحريم فى قصور آل عثمان وبحور الشراب وجبال السطل عند أثرياء البلد، أى بنعيم حسى مخمور. فهذه هى الحياة الحقيقية الجديرة بأن تعاش، ظل الفردوس المتخيل على الأرض، ومعيار السعادة. أما حياته الفعلية فالجحر الذى يسكن فيه، تشاركه إياه أمه الضريرة نصف المشلولة التى تعيش على صدقات الفقراء وكأنها نصف ميته ولا يشعر أحدهما بوجود الآخر. فهو وحيد تماما بعد أن اختفت زوجته حينما كان فى السجن آخر مرة. ويظل يتساءل عن "المعجزة" التى تجعل منه هارون "الرشيدى"، ويدور رأسه من نشوة الأحلام الكاذبة. فلسنا أمام تعاسة عادية، بل نحن أمام حالة فى أقصى حدود التشويه والشذوذ وإن كانت تكثيفا لأحلام سائدة. إنه لا يبحث عن عمل لكى يعيش ولا يبحث عن صحبة، بل يبحث عن حياة مستحيلة لا يقدر على تكاليفها إلا أغنى الأغنياء، الحياة فى قمة اللذة والنشوة والامتلاء، تهبط عليه دون جهد، أى يبحث عن معجزة تنقله إلى سعادة أهل القمة. وفجأة يتوهم أنه التقى ببشائر المعجزة. وينتقل السرد إلى الطريقة الدرامية، طريقة الحوار والإرشادات المسرحية بين البطل وبين معلم صغير من أتباع المعلم الكبير صاحب وكالة الخيش وكبير تجار الكيف. إنه يعرض عليه فجأة أن يقتل الحاج عبد الصمد الحبانى مقابل خمسين جنيها، ويساومه على مبلغ العربون الضئيل، ويطلب البطل مهلة أسبوع يعيش فيه عيشة هنيّة، فقد يكون آخر أسبوع له فى الحياة، والموت مصيره من ناحية أخرى إذا ماطل أو تأخر.

وبعد الفقرات الدرامية ينتقل الراوى العليم داخله: وهو يقبض على الورقتين النقديتين، فلم تقبض يده على جنيه بالكامل إلا فيما ندر، ولكنه أيضا لم يقتل من قبل. وهو يحب الحياة وإن بدت أحيانا أسوأ من الموت ولا يحب المشنقة. لقد

دفعه فقره إلى مأزق، فهو سيقتل (بالبناء للمجهول) إن لم يقتل. ويدخر الغد له بقية أجر القتل وقد يساعده المعلم الكبير فى الاتجار بالمبلغ فتتحقق الأحلام. ويبدأ فى تذوق "عربون" الحياة الممتعة بأن يقول لنفسه عن أهل الحى الذين يرتاحون للتخلص منه عندما فاجأهم بأنه سيهاجر من الحى سعيا وراء الرزق: "لذلك فأنتم تستحقون القتل" إنه يدخل حمام السوق "هبابا" ويخرج منه إنسانا (والهباب بفتح الهاء غبار دقيق كما جاء فى القاموس) ويبتاع ثيابا لائقة ويأكل بنهم فى محل الحاتى، وليت ذلك يدوم بلا قتل. ويمضى ليتتبع "ضحيته،" ويدرس موقعه وعاداته، وتنطبع صورته فى ذهنه وبخاصة وجهه الممتلئ المتألق بالحيوية وأناقته السابغة. إنه قطعة متوثبة من الحياة الرغدة ويتساءل البطل عن الأسباب التى تحمل المعلم على التخلص منه، أليس من حقه أن يعرف لماذا استحق هذا الرجل أن يقتله؟ ولو سأل عن ذلك لسمع كلاما هو الصفع أو الركل. يالها من عصابة كأنها القضاء والقدر، ولا يكاد يحل فى مكان حتى يلمح أحد رجالهم ذاهبا أو قاعدا أو قادما. والقضاء والقدر هنا مقولة دنيوية وليست غيبية، فالتاجر الكبير فى الجنس والكيف ذو الأعوان الكثيرين يغتصب لنفسه سلطات الله فى توزيع الأرزاق وفى إنهاء الحياة. إنه قدر يتمثل فى الثروة وما تجلبه من نفوذ وهو يقرر إعدام منافس له فى الثراء بيد قاتل مأجور. وهذا القاتل لا يريد القتل إنه يستمتع بلذائذ الحياة يسهر فى السيرك ويبيت ليلته عند غانية ويتمنى حياة تشبه خاتمة "الحواديت"، أن يتزوج من جديد "ويخلف البنات والبنين" وماذا ينتظره غدا؟ إن مصيره ومصير الألاف من أمثاله المهشمين الزائدين عن الحاجة قد تحدد منذ الطفولة برمية واحدة من النرد. منذ انطلق يلعب شبه عار فى الأزقة ومنذ انضم ليأكل إلى عصابة تستعمل قوته الجسدية فى معاركها، ومنذ عمل برمجيا فى درب البغاء. والبغاء فى عالم نجيب محفوظ متعدد الأوجه، ومنذ غامر بتوزيع المخدرات فى المقاهى فالسقوط قدره فى أحط درجات الفرع المحلى من الجحيم وليس أمامه طريق آخر إلا أن يستأجره سكان المراتب العليا من المجرمين المحترمين ليقوم لهم بالأعمال الوضيعة. وسينتقل من السرقة والضرب والقوادة إلى القتل، كما يتدحرج حجر إلى هاوية. وما زلنا هنا

فى تعقيدات "الوسط" القصصى وتبايناته وتوتراته قبل "النهاية". إلى أن جاء يوم القتل الموعود القاتل يستقبل أخطر يوم فى "حياته"، وأداة القتل السكين حادة النصل موسومة فى صدره تحيط بها قطع من اللحم البارد فى أحد جيبيه وزجاجة خمر فى الآخر. المتع تحيط بالموت وتدفع إليه. المرشح للقتل أيضا فى يوم مصرعه محاط بأبنائه يتأبطون الحقائب المدرسية ويشبهون أباهم، فهم استمراره فى الحياة، وهذا الأب يبدو مبتهجا وطيبا ولكن من أدرى القاتل أنه ليس كالآخرين؟ كل علية القوم أشرار لا يبتسمون ابتسامة حلوة إلا لذويهم. ويتذكر مأمور السجن شديد القسوة الذى رآه مرة يمازح ابنه ويغرقان فى الضحك معا كأنما هو "آدمى كالآدميين" فهو لا يعتبر أعداءه آدميين ويريد أن يدرج ضحيته فى زمرة"الآخرين" الذين يستحقون القتل دون مبالاة جزاء وفاقا على موقفهم جميعا منه. ولكنه مع ذلك يعجب لاطمئنان الرجل الذى لا يمكن أن يخطر له ببال أنه لن يرى أسرته وأولاده مرة أخرى وأن هذا اليوم هو آخر عهده بالحياة، والمسكين غافل تماما عن وجود القاتل الذى يستطيع وحده أن يتنبأ بمصيره القريب.

ويسير الرجل الموعود بالموت باكيا فى جنازة، وسط صوات شديد منذر باختفاء إنسان نهائيا من الدنيا. وترد على ذهن القاتل فكرة أن يعمل ترابيا، فهى مهنة رابحة فيما يظن لن يسأله أحد فيها عن ماضيه، ولن يجد صعوبة فى زيادة دخله بتجارة الكيف وما أروجه بين القبور. فالطريق المفتوح أمامه للرزق هو موت الآخرين ودفنهم وبيع مخدرات النسيان والسلوى والنشوة الوهمية. فالموت والمخدر متعانقان. وفى وكالة الضحية يرى القاتل المعلم الكبير المحرض على القتل فى زيارة، ويتبادلان الضحكات فى مودة، فالصداقة الظاهرية بين رجال الأعمال قناع تتنكر وراءه منافسة قاتلة. ويكتشف المأجور للقتل الحقيقة العارية: أنه سيقتل رجلا لا يعرفه ولم تتصل بينه الأسباب على أى وجه كان لحساب أناس يمقتهم لحد المرض. ويمضى المرشح للقتل فى تصريف أموره ومناقشة الصفقات وهو يتحسر على المرحوم الذى شيعوا جنازته، "وكان بالأمس يجلس بيننا فى مثل هذه الساعة"، ويضرب المواعيد للغد فى طمأنينة وثقة ويرسم

خطط العام القادم ثم يذهب إلى المأتم. وتتوالى حلقات الفعل حول سرادق العزاء، القاتل قابع فى ركن مظلم منتظرا يأكل قطع اللحم ويحتسى الكونياك "فتتوهج" أعصابه و"يتوثب" قلبه و"تفور" جراثيم العدوان فى دمه، استعارات تصويرية نابعة من الموقف النفسى. وتترامى إليه تلاوة القرآن فيمعن فى الأكل والشرب ويغرق فى دوامة من الهذيان الباطنى. ويضفر السرد جدائل من خيوط الحياة والموت فى تشابك وثيق، فالحياة تسير فى طريقها رغم ما يختطفه الموت من أعزاء، وخطط الحياة لا توقفها الجنازات ولا سرادقات العزاء، فما يقطعه الموت من نسيج التواصل الإنسانى يعمل الناس بدأب على رتقه ومتابعة نسجه متجاهلين موتهم الحتمى. أما القاتل فيضعه السرد فى شبكة علاقات اجتماعية حافلة بالقهر، وتجعل حياته تنم عن معنى الموت من فقدان وضياع، ومن تحوله إلى أداة مسلوبة الإرادة للموت. ففى الركن المظلم خارج السرادق حيث يحاول إغراق الموت فى نشوة حسية من طعام وشراب، يمر عليه شرطى "يتبختر" فينقبض صدره، وتجسد الألفاظ والتراكيب اللغوية الواقع الرمزى والنفسى للشخصية ووضعها. إنه يستطيع أن يعرف رمز القهر بأكثر من حاسة، بالعين وبالأذن وبالأنف أيضا، ذلك أنه ينفث رائحة جلدية خاصة تذكره بنقطة البوليس والصفع واللعنات وزنزانة السجن والجردل والبرش والغرفة المظلمة. رائحة الشرطى تستدعى عالم الماضى المرئى والمسموع والملموس. وتترابط ذكريات نقطة البوليس وزنزانة السجن باستباق احتمالات القبض عليه بعد مهمته. ويتربص القاتل بضحيته وكل شئ أحمر فى عينيه. ويسير الحاج السائر إلى حتفه متمهلا فى "منظر" يشى بالدلالة، يد قابضة على العصا والأخرى تعبث بسلسلة الساعة والهدوء يكسو وجهه ما يشبه التعب أو الضجر. وخيل إلى القاتل أن ابتسامة خفيفة انسابت لحظة بين شفتيه: الحياة بوعودها وإرهاقها وغفلتها تخطو إلى نهايتها المحتومة. وينقض القاتل على الحاج بسرعة خاطفة. وفى جمل وصفية سريعة يقدم الراوى بنفسه "النهاية" وليس من وجهة نظر القاتل، كما كانت الحال فى الصور السابقة: منظر الضحية: "ندت عن الرجل صرخة خافتة وترنح جسده الضخم مرة ثم سقط" ثم تجئ الجملة الأخيرة صورة

تفصيلية طبيعية المنزع للقاتل ولكنها بمثابة استعارة حافلة بالمفارقة "اندفع بيومى هاريا وهو ينتفض، ناسيا السكين فى صدر الرجل، ملوث العنق والجلباب-وهو لا يدرى-بالدم" فمفارقة "الحاج" الذى يشيع ميتا، ويواصل الحياة مبتسما مطمئنا ليلقى مصرعه النهائى ليست هى مفارقة النهاية. إن القاتل الذى نجح فى القتل أخفق فى النجاة. لقد مضى فى خطته من أجل حياته غافلا عن مصرعه هو، لقد نسى السكين فى صدر الضحية وهو لا يدرى أنه ملوث العنق والجلباب بالدم، استباقا من السرد للقبض عليه وإعدامه.

ويذهب رشيد العنانى(٣١) إلى أن القاتل الذى لا يعرفه القتيل على الإطلاق ولا يمتلك دافعا شخصيا هو رمز قوى للموت كفاعل مجرد يطارد خلسة ودون هوادة الكائنات الإنسانية وهم يمارسون شئون حياتهم قبل أن ينقض عليهم من لا مكان.

ويطرح ذلك سؤالا حول جدارة "القاتل فى القصة بأن يكون رمزا مجردا للموت. فالقصة تصوره عيانيا باعتباره فردا ساقطا داخل علاقات اجتماعية خانقة، وتعود بنا إلى مبررات سقوطه منذ مولده بل وتؤكد أن هذه هى المرة الأولى التى يستأجره فيها الأقوياء لقتل منافسيهم. وفضلا عن ذلك فهو يتمنى لو أمكنه أن يفلت من مهمة القتل، ويحزنه أن يقتل إنسانا لا يعرفه لحساب الذين يبغضهم. كما تسهب القصة فى تصوير أسباب اضطراره إلى الرضوخ موضوعيا وسيكولوجيا. إن القاتل ينتهى فى القصة ملوثا بالدم سائرا إلى حبل المشنقة الذى ظل شبحه يخيفه على الرغم من أنه ظل يحلم بأن يفتح له أجر القتل طريق الحياة الممتعة الغارقة فى اللذة الحسية. إن نجيب محفوظ يرى أن انتهاء حياة الفرد الإنسانى بالموت مأساة مركبة تتجاوز التضاد بين الوجود واللاوجود المجردين، الحياة والموت كتجريديين. إنه يتناول الوجود بوصفه وجودا فى المجتمع يحمل المآسى المصطنعة التى هى من صنع الإنسان من قبيل الاستغلال والعنف والفقر والجهل. وفى معالجة تلك المآسى يخلق البشر المدنية والتقدم اللذين يخففان من أثر مأساة موت الفرد وقد يستطيع العلم فى المستقبل أن ينتصر على الموت(٣٢). وفى هذا السياق تجئ قصة "ضد مجهول".

حدود مواجهة الموت

ضد مجهول

هذه القصة تصور مأساة موت الفرد ومحاولة العلم البحث فى هذا الموضوع الملغز. وتأخذ القصة شكل أمثولة مجازية تبدأ بضابط "المباحث" الرمز الذى يجسد "الباحث" العلمى وهو يستقصى وقائع القاتل المجهول فى سلسلة من حوادث "القتل" أى قاتل! أية أعصاب!، يعمل بهدوء وروية وإحكام كما يقع فى الخيال، يسيطر على نفسه وعلى القتيل وعلى الجريمة وعلى المكان كله ثم يذهب فى سلام، على العكس من القاتل فى القصة السابقة. إن القاتل المجهول هنا يتسلل ويزهق روحا ويمضى بلا أثر كأنه نسمة هواء لطيفة أو شعاع من الشمس. ويدور التحقيق ويتشعب حول كل من له علاقة بالقتيل وكأننا فى رواية بوليسية تبحث عمن ارتكب الجريمة ونعرف أن القتيل منقطع الصلة بأهله وليس له أعداء ولا يزوره أحد فى بيته ويتساءل الضابط هل يمكن أن تقع جريمة بلا باعث ودون أثر؟ ويبدو مصرع الرجل لغزا محيراً للألباب. وأحس ضابط المباحث بالهزيمة ومضى يسلى همه بالقراءة. وكان مغرما بقراءة الشعر الصوفى كأشعار سعدى وابن الفارض وابن عربى وهى هواية نادرة بين ضباط المباحث على المستوى الواقعى وبين العلماء على المستوى الرمزى. وتتكرر الجريمة بعد المدرس بالمعاش لتصل إلى لواء قديم من رجال الجيش. ويسرد الراوى بتفصيل شديد وقائع حياته وعلاقاته، والعلاقة الوحيدة بين القتيل الأول والثانى أن كليهما قابل للموت، وأن بواعث القتل متعددة تعدد البواعث على الحياة. إن ضابط المباحث يقف أمام لغز قوى قهار لا نجاة من عبثه. وبعد زمن فتر اهتمام الناس بالموضوع وهدأت النفوس بعض الشىء واستحال جزع الضابط حزنا رزينا منطويا فى أعماق النفس. وفجأة تقع الجريمة الثالثة وضحيتها شابة فى الثلاثين، زوجة وأم كانت مريضة بالتيفود منذ عشرة أعوام وكانت حالتها خطيرة ولكنها لم تمت بسبب المرض، وسيكون القاتل كالهواء أو حرارة الجو بل أشد استخفاء. وبنفس الإيقاع وبتفاصيل مشابهة تتكرر الحوادث، متسول هذه المرة.

والضابط يتعذب مع زوجته الحبلى، ممثلة خصوبة الحياة. ويهرب من مواجهة الموت والكشف عن أسراره إلى عالم الشعر الصوفى، حيث الهدوء والحقيقة الأبدية، حيث تذوب الأضواء فى وحدة الوجود العليا، حيث العزاء عن متاعب الحياة وفشلها وعبثها. إننا نموت لأننا نفقد حياتنا فى الاهتمامات السخيفة، ولا حياة ولا نجاة لنا إلا بالتوجه إلى الحق وحده"... هكذا تكلم الباحث عن لغز الموت عن طريق الاستقصاء والاستقراء والتحقيق التفصيلى، إنه يترك الأجساد للفناء ويحاول أن يخلص الحياة من ضياعها فى سفاسف الأمور لتندمج الروح فى اتحاد متعال بالوجود الكلى لا يتطرق إليه موت. ويقع حادث آخر بنفس الطريقة؛ الموت خنقا، ثم تبلغ الأزمة ذروتها عندما وجدت طفلة بمدرسة البنات الابتدائية مختنقة فى دورة المياه. وانحصر تفكير الناس فى الخطر الداهم الذى يزحف غير مكترث لشىء ولا يفرق بين شيخ وشاب، وغنى وفقير، رجل وامرأة، صحيح ومريض فى بيت أو فى الترام أو فى الطريق. ويحل اليأس بالباحث عن سر الموت وفى تضاد مع رعب الموت، يلتقى فى مستشفى الولادة برموز الحياة: يرنو إلى زوجته والوليد مفتر الثغر عن ابتسامة. عاد إلى الدنيا ووجد ما يشبه الدوار. الحياة التى يقضى عليها حبل مجنون فتصبح لا شئ ولكنها شئ بلا ريب وشئ ثمين: الحب والشعر والوليد والآمال التى لا حد لجمالها. الوجود فى الحياة مجرد الوجود فى الحياة. إن السرد يتحرك بين مستوى واقعى تفصيلى ودلالته الرمزية التى يقدمها فى عبارات تجريدية عامه ذات طابع شعرى مجنح. فالأمثولة تقدم تطابقا مفروضا مباشرا بين الواقع والرمز. لقد فشل الباحث العلمى فى الكشف عن لغز الموت وتقرر نقله وإحلال آخر محله. ولكن الباحث حينئذ يكون مستلقى الرأس على المكتب كالنائم وأثر الحبل الجهنمى حول العنق. ويأتى الختام فى فقرة "حوارية" طرفاها المدير العام ومعاونيه، ولكنها مونولوج من جانب المدير الذى يقرأ استجابات المعاونين لكلامه دون نطق: سنواصل البحث سنعمل على انقشاع الذى اجتاح الناس فالحياة يجب أن تسير سيرتها المألوفة وأن يعود الناس إلى الإحساس الطيب بالحياة، ولن ننشر كلمة واحدة عن "الموضوع" فى الصحف، فالخبر يختفى من الدنيا إذا اختفى من الصحف. ولن

يدرى أحد بشىء ولا حديث بعد اليوم عن الموت. ولن نكف عن البحث. وهذه الخاتمة عبارة عن "تصريحات" من جانب المدير ترتبط بالمستوى الرمزى، فهل إذا أخفى خبر الموت كف الناس عن الفزع وعادوا إلى الاستمتاع الطيب بالحياة فى الواقع الفعلى؟ وكيف يمكن إخفاء تلك الأخبار؟ إن الخاتمة تعنى تجريديا أن على الناس أن يعكفوا على شئون الحياة وأن يتجاهلوا موتهم وموت الآخرين، فلن تطيب الحياة إلا بتناسى الموت. ولكن المستوى الواقعى فى السرد لا يقدم أى دعامة لهذه "التصريحات"، فقد قدم الموت كما لو كان يحدث حدوثا وبائيا بفعل مرض غامض أو بفعل قاتل كلى القدرة ويختار ضحاياه عشوائيا دون دوافع. بل إن تعبير "القتل" نفسه يعنى أنه عامل يأتى من الخارج وليس عنصرا كامنا فى صميم تكوين الحياة. ويشهد الناس حوادث الموت فى القصة كما لو كانوا يلتقون بها لأول مرة، كما لو كانت حوادث غريبة لا تتواءم مع منطق الحياة المألوف. ويؤكد التعبير عنه بكلمة "الجريمة" أنه يصيب ضحايا بأعينهم وليس قدر الجميع فى نهاية الأمر. فالأمر فى المستوى الواقعى والرمزى معا لا يتعلق إلا بتوقيت الموت وبمن يصيبه أولا ولكنه فى المستوى الرمزى يتعلق بحتميته. إن حتمية الموت لا يستطيع العلم لها دفعا على الإطلاق وليست من أهدافه. فهل تطيب الحياة إذا واصل جميع الأفراد البقاء إلى الأبد، أو لم يتركوا أماكنهم للأجيال الجديدة التى تولد كل يوم مطالبة بوراثة الأرض وبلحظات بهجة؟ هل إطالة الشيخوخة إلى ما لا نهاية خلود مشتهى؟ إن العلم يستطيع وقد استطاع جزئيا-أن يقلل من وفيات الأطفال وأن يرفع من معدلات الأعمار وأن يقهر بعض الجراثيم المرضية التى كانت فتاكة فيما سبق و"لن يكف عن البحث" ولكن رجال العلم والطب والبحث يموتون فى النهاية كما مات ضابط المباحث وما من مهرب فى هذه القصة إلا عزاء التصوف والخلود بالاندماج فى الحقيقة الكلية. وهو عزاء يقدمه السرد مقتحما بلا تمهيد أو تبرير أو إعداد فنى.

ويرى صلاح عبد الصبور أن هذه القصة هى مفتاح نظرة نجيب إلى الموت، ويرى أن القتل فى هذه القصة قتل تجريدى، وأن هذا القاتل لا يدخل من باب ولا يقفز من شباك ولا يمد يدا إلى ضحية ولكنه الموت العادى الذى نصادفه كل

لحظة والذى نحمله فى دمائنا وأعصابنا كل وقت وهو أقرب إلينا مما نتصور، ولكننا لا نحس به إلا عندما نواجهه أو نتكلم عنه كما يرى أن حكاية الحبل والخنق التى يسوقها المؤلف ليست إلا نوعا من الإيهام بالواقعية يلجأ إليه الكاتب لإحكام الرمز وتقويته(٣٣).

ولو كان الأمر كذلك لما صورت القصة فى تفصيل الفزع الذى يصيب الناس عند كل "حالة موت". وهل حقا أننا لا نحس به إلا عندما نواجهه أو نتكلم عنه، وأن الكاتب يريد أن يقول لنا إن الوسيلة الوحيدة للتغلب على الموت هى تجاهله؟(٣٤) وكيف ذلك وموت الآخرين حقيقة بارزة فى البيوت والسرادقات ومشاكل الوراثة واليتم والفراق؟ وكيف نحمل الموت فى دمائنا وأعصابنا ويصوره الرمز باعتباره قتلا؟. وكيف تكون كل ألوان الموت حتى الموت فى الفراش أو موت المفاجأة قتلا؟ ويقرر صلاح عبد الصبور إن القاتل القدر، ولو تجردنا من منطق الحياة، ومن التسليم الأبله الذى تعودنا الحياة عليه لأدركنا بشاعة هذا الموت القدرى، الذى تقيد فيه الواقعة فى دفتر الحياة (ضد مجهول).(٣٥)

إن القدر بطبيعة الحال فى هذا السياق كلمة غامضة لا تحمل مدلولا محددا فهو نفسه الذى يهب المولود للمرأة الحامل، وهذا القدر يمكن أن يضع الفاعلية الإنسانية والوعى الإنسانى نهبا للعدمية والشلل. فالفاعلية والوعى لهما دورهما فى مواجهة الضرورة الطبيعية والاجتماعية. وليست الفاعلية الإنسانية ومعها الوعى الإنسانى (الذى يرمز له ضابط المباحث ومدير الإدارة) "تسليما أبله" بمنطق الحياة، بل ارتيادا لآفاق "الإحساس الطيب بالحياة"، إن الحياة تواجه الموت، إنها شئ ثمين "الحب والشعر والوليد والآمال التى لا حد لجمالها" وليست مجرد انتظار عاجز لبشاعة الموت. فبطل القصة ذات الطابع البوليسى يظل يطارد القاتل المجهول ويصارع اليأس رغم تشعب نطاق البحث وغموض الموقف، وهو يضع قدما فى استمرار الحب والوليد والآمال الأرضية والقدم الأخرى فى التحليق الروحى الذى لا يطاله الموت. "فالخبطات العشوائية" يمكن الحد من نطاقها، والقدر الذى كأنه يعبث مازحا"-على حد قول صلاح عبد الصبور-لا يطبع المصير الإنسانى بطابع العبث بل يبرز مفارقة النهاية الحتمية للأفراد

والاستمرار الحتمى المنطوى على التقدم للجماعة الإنسانية، ويطرح مسألة معنى الوجود الفردى على مستوى يتجاوز فاجعة النهاية الجسدية.

ولكننا ـ كما سبق القول ـ لا نرى انبثاقا للمستوى الرمزى من تعاقب الأحداث ولا من تجسيد الأجواء، بل نراه طافيا منفصلا كتعليقات مجردة وتصريحات تقريرية. وتعجز الأمثولة المجازية المغرقة دون مبرر فى تفاصيل مسهبة تكرر معنى واحدا عن أن تكون كاشفة كما تعجز عن أن تكون فرعا من فروع القصة القصيرة التى تقوم على الاقتصاد البنائى المكثف ونلحظ فى مجموعة "دنيا الله" قصصا تتناول فجائية الموت ومفارقة الأمل والأجل وتقف عند ذلك مثل قصة "حادثة".

مشاكل الوجود ومشاكل السرد

قصة "حادثة"

وتبدأ القصة بأوصاف شيئية تفصيلية لشيخ يتكلم فى تليفون دكان ويختم حديثه بقوله "انتظرنى سأحضر فورا" (وهو لن يصل أبدا إلى موعده كما ألفنا فى مفارقات القصد والنتيجة). ونعرف أنه فى الستين أو نحوها، يجسد ما فى الشيخوخة من دبيب النهاية، لم يبق فوق مرآة صلعته إلا جذور شعر أبيض مثل منابت شعر ذقنه، وقد أفصح مظهره عن إهمال صريح نتيجة للسن أو الطبع أو نسيان الذات. ولكن الحياة كانت سارية فيه، فهو يتمتع بحيوية مرحة وتلتمع عيناه بنشاط وابتهاج، وعند عبوره الشارع تندفع نحوه سيارة بسرعة فائقة، وكان عليه أن يتراجع بسرعة ولو فعل ذلك لنجا رغم سرعة السيارة، ولكنه لسبب ما لعله المفاجأة أو سوء التقدير أو القضاء وثب إلى الأمام. ورئى الرجل وهو يرتفع فى الفضاء أمتارا ثم يهوى فوق الأرض "كشىء غير آدمى". ويصف السرد فى نزعة حيادية لا يخالطها انفعال همود جسم الشيخ، ورجله الممدودة إلى آخرها، والرجل الثانية المنثنية المنحسرة البنطلون عن ساق نحيلة غزيرة الشعر وقد فقدت فردة حذائها. أما الزحام والبوليس والإسعاف والاحتضار النهائى فى المستشفى فمن المنطقى أن تجئ متتابعة وتكرر التعليق من جانب الزحام: "كل

ساعة حادث من هذا النوع، هذه الحوادث لا تنتهى". وبعد ذلك محضر تفصيلى يسجل كل شىء فى جيوبه من القروش إلى الروشتة الطبية التى تشير بما يجب تجنبه من مواد غذائية ومنبهات لكى تظل الصحة مصونة، إلى حق النشوق إلى منديل وعلبة سجائر وسلسلة مفاتيح دون وجود بطاقة شخصية. فهذه الأشياء هى المجال الحيوى لنشاط الفقيد، وهى آثاره المتبقية بعده، وكلها بلا قيمة أو دلالة. ويظل الفقيد مطموس الشخصية مع ذلك، فالراوى الذى لم يكن عليما بكل شىء منذ السطور الأولى تقتصر معرفته فى هذه القصة على ذكر المرئى المسموع فى هذه الحادثة المباغتة، ولا تجئ تعليقاته التفسيرية إلا على ألسنة شهود عيان. ولكن النهاية، أو لحظة التنوير فى هذه القصة تكشف فى بؤرتها عن مفارقة حادة. إن القصة التى بدأت بتواصل فى مكالمة تليفونية تنتهى برسالة-موجهة من "عبد الله" إلى أخيه العزيز أدامه الله بتاريخ يوم مصرعه. ويقرأ الضابط: "اليوم تحقق أكبر أمل لى فى الحياة"، فقد انزاحت الأعباء، وتوظف الابن وتزوجت البنات وهذا هو النصر المبين. وينظر الضابط إلى "الإنسان الراحل" إلى "عبد الله" مجهول المقر بصمته وانعزاله وارتداده العميق إلى المجهول، ويذكر ما فى الرسالة من أعباء انتهت وأمل ونصر مبين. فالرسالة أداة فنية تكشف عن مفارقة تجاور الحياة والموت وفى ماذا يتمثل النصر المبين للإنسان الصريع؟ لقد قرر أن يطلب إحالته إلى المعاش ليعود إلى البلدة وإلى التواصل ومسرات الصحبة والمجلس الظريف عند شيخ الغفر. تتويج شقاء حياته المنقضى بالعودة منتصرا هانئا إلى أحضان الأهل. ولا يشير السرد الموضوعى المحايد إلى استدلال على شخصيته، فهو رمز لنهاية أمثاله من آلاف البشر. ونعرف على لسان الطبيب أن تواصل الفقيد مع الأهل سيتحقق عندما يجيئون فى الوقت المناسب لتسلم الجثة من المشرحة. وقد توحى القصة بأن حياة الفرد الإنسانى نهب المصادفة "فهذه الحوادث لا تنتهى"، وأن الموت ينقض ليقضى على كل أمل فى تواصل نسيج العلاقات الإنسانية، وأن لحظة الاقتراب من تحقيق الأهداف هى لحظة "الوجه الباهت المشوب بزرقة مخيفة، المغلق كسر، الجامد كتمثال"، كما قد توحى بعبثية المسعى الإنسانى، ونهاية الفرد الحتمية مختنقاً

بالوحدة والانعزال متحولاً إلى شىء وإلى جثة مجهولة فى مشرحة ولكن المسعى الإنسانى فى القصة لم يكن عبثا، فحياة "عبد الله" "كل إنسان" على الأرض مثمرة مستمرة فى ابن توظف وبنتين تزوجتا، وتتطلع إلى تواصل مع الأهل والأصدقاء ومع الحياة الإنسانية المتصلة. بيد أن الرمز فى القصة يشير إلى أن نهاية الفرد فى شيخوخته هى الموت الذى سيدهمه كالسيارة المسرعة، وهى الوحدة. فالفرد يعانى سكرات الموت دون إحساس بمن حوله، وسيكون مهددا بفقدان ذاتيته وشخصيته، فسيموت "عبد الله" على نحو مماثل لكل "عباد الله" دون تميز شخصى، وسيواجه حتما التحلل الجسدى. إن حادثة السيارة تبدو مصادفة ولكن القصة لا تعالج حوادث الطريق، وتشير إلى أن "الحوادث لا تنتهى وتحدث كل ساعة"، فهى تؤكد أمرا متكررا عاما لا يقف عند المصادفة العارضة. فالدهاء الفنى يخفى الحتمية تحت مظهر المصادفة الخادع، والوحدة الرهيبة تحت مظهر الزحام وغموض الموت تحت مظهر التنقيب التفصيلى فى كل متعلقات الحياة. وتجئ "الرسالة" فى جيب الصريع كأنها ذراعان تمتدان تلمسا لاتصال إنسانى فى هاوية الانفراد والصمت. وتقول الجملة الأخيرة على لسان الطبيب:"غالبا ما يجئ أهله فى الوقت المناسب فيتسلمون الجثة من المشرحة"، فالاتصال الإنسانى رغم كل شئ مستمر بعد الموت يحيط بالجثة الملقاة فى غياهب الوحدة وضياع الهوية. ويفضى السرد للقارئ بإيمان خافت بالحياة تسرى فيه أنغام الأسى والوحشة من خلال جوانب الموقف المشحون واللغة التصويرية.

وتبدو الحبكة فى هذه القصة كما لو كانت عرضا متعاقبا للأحداث يرصد عبد الله بضمير الغائب عن كثب من وسط الوقائع إلى النهاية مراعيا الترتيب الزمنى داخل برهة شديدة القصر. ولكن الرسالة التى أخرجها المحقق من جيبه تلعب دور ومضة الاسترجاع (الفلاش باك) بضمير المتكلم لتلقى ضوءا كاشفا على ماضى "الجثة" وعلاقاتها الإنسانية. وتقوم الرسالة فى نفس الوقت بوظيفة الاستباق، بإبراز الأمنية المتخيلة للراحل فى تحقيق مستقبل هنئ. وتعيد الرسالة فى ذهن القارئ الترتيب الزمنى للأحداث، وتبرز الاختلاف بين المنطق الداخلى

الطبيعى للحكاية؛ موظف بالمعاش أكمل رسالته العائلية ويريد العودة إلى القرية ثم تصرعه سيارة، وترتيب العرض المنجز (الحبكة) وهو البدء بمكالمة تليفونية غامضة، ثم حادثة السيارة ثم العثور على الرسالة وتوقع مجئ الأهل لاستلام الجثة. إن ترتيب العرض الفنى هنا له وظيفة تأكيد أحداث بعينها هى المتعلقة بالموت وفاجعة النهاية، وإغفال تفسير تعليقات تبدو عرضية عن تواتر الحادثة وعموميتها وتركها لاستنتاج القارئ، والإسهاب فى وصف وقائع بعينها فى الحاضر والتقويم المباشر لها وإعطائها الأسبقية وتأخير الكشف عن الحياة الماضية وإيجاز الإشارة إليها.

التقنية الفنية تكتشف الوجود الإنسانى

قصة "الجبار"

وفى قصة "الجبار" كذلك يقوض الخطاب القصصى (أى كيف تروى الأحداث؟) الترتيب الزمنى للأحداث فى منطقها الطبيعى لكى يكتشف دلالتها الخفية، فهو يبدأ من النهاية، نهاية أبو الخير بإعادته إلى القرية التى هرب منها للنجاة بحياته وتعد الصياغة اللغوية الاستعارية المسرح لكى يكون واشيا بالنذر الرهيبة. فمن وجهة نظر المنذور للموت (أبو الخير الذى ينتظره شر مصير): "أخيرا تراءت القرية وفى جمل اسمية ثلاث:الليل يهبط من ذروة الأفق، القوم عائدون ينوءون بالإعياء، والخلاء المدثر بالمغيب يترامى إلى مالا نهاية يجئ الفعل بعد الافتتاحية فى صيغة المضارع ليجسد فى تماثل البناء الإعرابى حضور المغيب الرمزى والعودة المثقلة بالإنهاك فى خلاء لا نهائى موحش. إنه مسرح زمانى مكانى تجثم فيه إيماءات بحدث جلل. وهناك تشابه بعد ذلك بين إعياء "القوم" وتقدم أبو الخير بقدمين متورمتين نحو القرية. ويتقدم الجار والمجرور مرتين للتأكيد :من شدة الخوف تجمد قلبه فلم يعد يخفق بالخوف، ومن شدة الألم لم يعد يشعر بالألم. وتنقل تراكيب اللغة التصويرية أجواء العلاقة بين أبو الخير "والقوم" العائدين الذين تعبر عنهم واو الجماعة، إنه عائد وهم عائدون، وهو منهك وهم منهكون. وبعد ذلك يفترق الطريقان فى عبارة موحية: "جعل

يشق طريقه بعيدا عنهم ماضيا نحو مصيره"، إن "جعل يشق" بدلا من شق تعبر عن أنه يجرجر قدميه المتورمتين، كما أن "المصير" هنا فى عموميته يوحى بسوء المصير. وتعبر الجملة التالية والجمل المتماثلة التركيب التى تليها عن تعاطف وتجاوب معه، عن إمكان أن يكون مصير أى واحد منهم مماثلا لمصيره،" لقد تابعته الأعين وهو يبتعد رويدا رويدا حتى لم يبق منه إلا ما يبقى فى الخاطر من حلم" إنه يتلاشى مبددا ضائعا ولكن ما يبقى منه هو ذكرى لصيقة بالذهن رغم شحوبها. وهزوا الرءوس وقالوا بدلا من قائلين، فهناك تكرار لهز تعبيرا عن الأسف:ضاع الرجل.. انتهى أبو الخير. وبعد فاصل طباعى، يسترجع الراوى العليم بكل شئ فى لقطة مكبرة قريبة ما حدث واضحا، وفى البؤرة أبو الخير. لقد وقعت مأساته فيما يشبه الصدفة. غلبه النعاس ذات ليلة فى مخزن الغلال بدوار سيده الجبار. واستيقظ على حركة، وتتتبع اللغة التصويرية إحساساته، فتستدرك بلفظ "لكن" وبصيغة الاستثناء. للتعبير عن إبهام تلك الاحساسات "لكن للوهلة الأولى لم يشعر إلا بأنه شئ غارق فى الظلام" ويؤكد الإبهام صيغة الاستفهام:أى مكان؟ أى زمان؟. وترده "رائحة" الغلال إلى وجوده، ويمد "بصره" فى الظلام مستجمعا حواسه، ويعود السياق إلى الفعل المضارع:وإذا به "يسمع" صوتا يقول فى ضراعة ورعب:لا لا يا سيدى، ويواصل السرد فى متابعة دقيقة التقاط حواسه لحادثة اغتصاب، وحواسه هنا تركزت فى حاسة السمع صوت زينب بنت عليوة، مذعورة كأن وحشا يأكلها، فالتشبيه مطابق للموقف، ثم صوت غليظ عميق هاتف فى نبرة محمومة اسكتى، فالنعت أيضا مطابق للحال. وتختلط نبرات صوت الراوى بنبرات صوت الشخصية الرئيسية التى تعرفت على أبعاد الموقف فأبو الخير يعرف هذا الصوت أيضا، صوت سيده عبد الجليل،الجبار. ويغلف الراوى تعرفه بألفاظ من عنده، فالجبار هو السلطة، القانون الحياة،والموت. ويتعرف أبو الخير فى نفس اللحظة على مأزقه هو فى وجوده غير المبرر فى هذا المكان، فى المأزق الذى خلقته غفوة خائنة، فالذنب ذنبه هو لا ذنب الجبار الذى لا يسأل عما يفعل وكأنه إله على الأرض فعال لما يريد. فالشخصية الرئيسية لا تجرؤ على انتقاد جرائم الجبار حتى لنفسها،

وتعتبر نفسها مذنبة لأنها اطلعت مصادفة على جريمة من جرائمه. ويواصل السرد وصف "منظر" الاغتصاب من خلال أذن أبو الخير ومشاعره، الجبار مستول على البنت :كأنها الفرخ بين مخالب الحدأة، الضراعة الباكية تلطمها الزجرة-المحمومة كما تلطم الزوبعة ورقة الشجر. وبعد التشبيهين تولاه فزع وتقزز ويأس حتى أحب لو يستجيب الله مرة أخرى إلى دعاء نوح، ثم تتبعث الأصوات المكتومة فى أنين متوجع أعقبته همهمة "كلفحة نار"، والتشبيه الثالث مثل السابقين يصور جبروت الجبار وبشاعة ما يجرى. وخيل إليه أن الظلام "يعوى" تحت وطأة ثقيلة، ولم يعد يتحمل الألم، "وتوثب" ليصرخ، فالأفعال (وردود الأفعال) الاستعارية تتضمن الوحشية، غير أن صرخة من الجبار سبقته، ويبدو أن البنت تقاوم أو أنها عضته بقسوة، وبدأت صرخة الجبار حادة ثم غلظت وانتهت "كالزئير" ويواصل التشبيه الرابع تجسيد ما فى المشهد من افتراس بهيمى. وتتبعث الأصوات:لطمة شديدة ثم أنين مستسلم وسقوط جسم الفتاة وكلمات الجبار بحنق "ملتهب" فى إحباط يلائم الاشتهاء "كلفحة نار": يا مجرمة خذى، وينقل شريط الصوت دراما الصراع غير المتكافئ بين الجبار والبنت التى تدافع عن شرفها. وانهالت مطرقة القدم الغليظة على المتأوهة ضربا، وتواصل الأنين آخذا فى الهبوط حتى اختفى وأما الغضب "فاشتعل" جنونه إلى ما لا نهاية.. خذى خذى خذى. وصاح أبو الخير بلا وعى:اتق الله. وكان فى ذلك القضاء عليه، فهو يتلقى صوتا "كالقذيفة" متسائلا من؟ ويجرى أبو الخير "كالرصاصة" بقوة التقزز والفزع واليأس ويتعرف الجبار على أبو الخير، ويصيح فى أعقابه:قف يا مجرم. الفتاة المغتصبة القتيلة مجرمة وكذلك الشاهد الذى تنحصر "جريمته" فى أنه رأى الجبار يرتكب الجريمة الفعلية، والجبار هو الذى يلقى بالاتهام وهو الشاهد الوحيد.

ولا يترك لنا الراوى خيارا فى افتراض أن عملية الاغتصاب والقتل والمطاردة تتعلق بمستوى رمزى. فالجبار هو السيد تحيط باسمه هالة الجلالة وهو السلطة والقانون والحياة والموت.

إنه صاحب سلطة مطلقة باغية، يبطش برعاياه إذا دافعوا عن شرفهم فى وجه اغتصابه حقوقهم، ويمارس اغتصابه وبطشه دون خشية من أحد فهو "لا يسأل عما يفعل"، وينسب جرائمه إلى من يجرؤ-ولو دون وعى-أن يقول له اتق الله إذا وضعته الظروف فى وضع يمكنه من أن "يسمع" بأذنه صوت الآلية الوحشية لممارسة السلطة. وهذا البرىء يطارد دون رحمة. وحينما يهمس لصديق له بالحقيقة فى جوف الليل متسائلا: أتكلم فى النقطة؟ يقول له محذرا: يقتلونك ولو فى المحكمة. وينصحه بالاختفاء طول العمر. ويسأل المطارد أين القانون؟، فيجيبه صديقه: تجده نائما فى بطن بطيخة. ويجيئه صديقه فى اليوم التالى بأخبار عن قدرة السلطة على قلب الحقائق والتلاعب بالعقول. فقد ذاع فى القرية أن أبو الخير اغتصب البنت وقتلها ثم هرب. شهد بذلك السيد نفسه "والجميع يصدقونه دون مناقشة" فالسلطة اغتصبت العقول والعواطف أيضا. ورجال كثيرون توعدوا بالانتقام من أبو الخير، وحق الخزى على امرأة الشاهد البرىء وابنته وأخرسهما الحزن. ويحيط بهما جو ينضح بالمقت والرغبة فى الانتقام. ويبدأ أبو الخير فى الهرب أين منه مصر الكبيرة ليذوب فى زحمتها ويجد مخبأ ولقمة وليس معه مليم واحد مثل صديقه؟ ويفتح عينيه بعد غفوة ليرى الأقدام الغليظة، مثل الأقدام التى أجهزت على البنت تضرب من حوله حلقة محكمة ويتعرض للركل والصفع.رجال الجبار يفرضون عليه أن يرجع و"يعترف"، فيقطع الطريق عائدا إلى مصيره المحتوم وهم يتبعونه عن بعد.

ويحكى الراوى الأحداث واضعا فى البؤرة أبو الخير وخبرته الحسية المباشرة وردود أفعاله غير الواعية وما يسمعه من تعليق صديقه وما يفكر فيه. وتجعلنا تلك البؤرة السردية على دراية كبيرة بأبعاد التجربة المصورة وبشاعتها. وهذه قصة تتناول الموت فى أبعاد اجتماعية لا علاقة لها بالموقف الميتافيزيقى ، البنت تقتل لأنها موضوع اشتهاء من جانب عبد الجبار ولأنها تقاومه، وأبو الخير سيلقى الموت لأنه تصادف أن كان هناك، ولو لم يكن موجودا لكان من المحتمل أن تقيد جريمة مصرع البنت ضد مجهول. ولكن تلك المصادفة كشفت عن علاقات جوهرية فى الواقع الاجتماعى، عن استبداد السادة بالمسودين والأغنياء بالفقراء،

عن البطش بالقانون وتزييف الحقيقة. ولا يغلق البناء الدائرى الذى يضع النهاية فى البداية الحدث باعتباره منتهيا، بل يومئ إلى أن تلك الدورة قابلة للتكرار ما دام "القوم" الذين ينوءون بالإعياء، ما دام المقهورون سلبيين يغضون الأبصار ويكتفون بالتهامس، أو واقعين فى حبائل السلطة مخضبة الظفر بالدم، ويطاردون الضحية. إن القصة لا تسجل جريمتى الموت - القتل ضد مجهول، فالجبار فى العنوان هو القاتل والسلطة مرادفة للموت. ومن يدرى؟ فقد تكون رمزية القصة المحكمة البناء والنسيج إسقاطا سياسيا يجسد إهدار القانون واغتصاب الحقوق وتأله السلطان فى الواقع السياسى الأوسع، حيث ينجو مقترف الجريمة ويعترف البرىء فى مفارقة تراجيدية.

ولا تسير القصة فى الطريق المعتاد المقنن. إنها لا تبدأ بحدث يتطور بطريقة منطقية معقولة، فالحدث فيها ليس منطقيا ولا معقولا. كما لا ينتهى الحدث نهاية جرى التمهيد لها لتحقيق العدالة الشعرية، فاكتمال الحدث بالمطاردة والاعتراف الكاذب يؤدى إلى أثر كلى هو إضاءة وضع القهر والقمع بجوانبه المتعددة، وهو وضع يواصل البقاء تجسده اللغة التصويرية وتعرضه أمام عيوننا عرضا دراميا.

من واقعية الموت إلى البحث عن إيمان
التقنية تواصل اكتشاف الأبعاد الجوهرية للوجود الإنسانى

"زعبلاوى"

حظيت قصة "زعبلاوى" بحفاوة نقدية كبيرة واعتبرت مفتاحا لمحور من محاور رؤية نجيب محفوظ الشاملة، محور بحث الإنسانية المتألمة* المريضة عن الله فى عالم يبدو أنه هجر الله أو هجره الله. ونبدأ بقراءة تفسيرية لجورج طرابيشى.(٣٦)

وأول ما يلفت انتباه الناقد هو التشابه الغريب فى الواقع والجرس بين "زعبلاوى" وبين "جبلاوى" أولاد حارتنا، ويرى أن هذا التشابه كاف وحده لإشعارنا بأننا أمام قصة ينبغى أن تفسر على صعيد آخر غير صعيد الظواهر والوقائع المباشرة، واستمرارا لذلك يكون زعبلاوى رمزاً لله وتكون رحلة البطل للبحث عنه رحلة رمزية تقوم بتجريد المسعى الإنسانى الذى ينتقل من شواغل الدنيا مجسدة فى شخصية معينة إلى البحث العلمى مشخصا فى شيخ الحارة، إلى الفن مجسدا فى شخصيتى الخطاط والموسيقى إلى سكرة التصوف ممثلة فى جليس الحانة. فقصة زعبلاوى عند الناقد هى قصة رحلة معكوسة فى مدارج المعرفة، والبحث عنه يجرى فى طريق انحدارى من أعلى أشكال المعرفة إلى أدناها ومن أحدثها إلى أقدمها، من العلم إلى الفن إلى الحدس الصوفى.

ويصل الناقد إلى أن أحدا لا يستطيع أن يقول إن الخيبة التامة كانت هى ثمرة هذه الرحلة المعكوسة، ولكن لا يستطيع أحد أن يقول إن ثمة ظمأ قد روى أو جوعا قد أشبع. كل ما هنالك أن وجود زعبلاوى قد أصبح فى خاتمة الرحلة بحكم المؤكد، ولكن لم يتأكد إلا ليتأكد معه تعذر لقائه والوصول إليه. فالباحث عن الله لم يصل إليه بل وصل إلى ضرورة البحث عنه.

فهل نحن أمام نسخة عصرية عربية "لرحلة الحاج" عند جون بونيان : (Bunyan Pilgrims Progress1678)، التى تصور فى مجاز تمثيلى يشخص المجردات، سعى كل إنسان إلى الخلاص الروحى، وكأن التقنية هى منطق يجمع "رموزاً" مفردة.

يبدو أن قراءة صلاح عبد الصبور التفسيرية تميل إلى ذلك وتضيف إلى قراءة جورج طرابيشى منحى مختلفا[٣٧]. فهو يقول ما أبعد أعماق هذه القصة وأروعها وأحفلها بالدلالات الخصبة، فهى لون فريد من الأداء الفنى يكاد يختصر تجربة الصوفية كلها فى البحث عن يقين ويسترسل موضحا أن زعبلاوى يظل طوال القصة مخلوقا (!!) بين الحقيقة والوهم (ويرفض صلاح عبد الصبور بذلك أن يكون رمزا لله) فالذين رأوه رأوه لماما كأنه خاطر على البال، رآه الشيخ قمر فى الزمان الأول حين كان القلب نظيفا والنفس خفيفة قادرة على التحليق، ورآه الشيخ الموسيقى جاد فى ساعات التجلى والإلهام ورآه حنين الخطاط وهو ينقش لوحاته ورآه الحاج ونس فى حالة الوجد الشديد فى حانة النجمة. فالذين يحبون زعبلاوى هم أهل الفن وأهل الوجد. أهل الفن يرونه فى وحيهم وأنغامهم وخطوطهم، وأهل الوجد يسمرون معه ويسكرون بخمر اليقين والسعادة وكذلك هو الطريق إلى الإيمان بأى شئ.بالله. بالقدر.. بالحياة.. خطواته هى الفن والوجد.

ولكن الإنسان الباحث عن التوافق الضائع بينه وبين الدنيا، وبينه وبين نفسه عن طريق حالة الوجد-كما يفسر صلاح عبد الصبور رمزية الراوى بضمير المتكلم-عاجز كل العجز عن الوصول بنفسه إلى تلك الحالة:فالشيخ زعبلاوى لا يزور بمواعيد ولا يجئ من يطلبه. إنه بكلمات الناقد الشاعر- يهبط إليك من

المحل الأرفع (فى إشارة إلى قصيدة ابن سينا الإشراقية عن النفس: هبطت إليك من المحل الأرفع، ورقاء ذات تدلل وتمنع)، فهو فى جوهره لا ينتمى إلى الأرض التى "يهبط" إليها، ونقرأ :وكما يقول الصوفيون (الأحوال مواهب والمقامات مكاسب)، وقد تستطيع أن تصل إلى مقام الصالحين بكثرة الصلاة وطول الذكر والتسبيح ولكنك لا تستطيع أن تصل إلى حالة الوجد إلا إذا أراد لك الله. وقد وجد الراوى حالة الوجد والتوافق حين سكر مع الشيخ ونس ونام، وجدها فى الحلم بعيدا عن الدنيا، فالدنيا أبشع من أن تطاق، بموتها وأمراضها وسفاهات ناسها وخلاصنا الوحيد هو زعبلاوى، أو على الأقل البحث عن زعبلاوى (ذون أن نملك شيئا يمكننا حتى من مواصلة البحث؟)

ونرجع من القراء تين النقديتين إلى قصة نجيب محفوظ. إن الجملة الأولى فيها هى "اقتنعت أخيرا بأن على أن أجد الشيخ زعبلاوى" فالراوى لم يقتنع إلا أخيرا. والجملة الأخيرة فى القصة تكرر البداية: نعم على أن أجد زعبلاوى. فالبحث متصل على الرغم من أن آخر حلقة فيه، حلقة ونس ونشوة الخمر الصوفية قد أفلتت من اليد، فقد انقطعت أخبار ونس عن الراوى وقيل إنه سافر "إلى الخارج للإقامة"، فحالة الوجد الصوفى المراوغة لا استمرار لها، وهى بمثابة حلم. وما هى سمات الممثل الشخصى للوجد الصوفى وسكرته، إنه على لسان رجل الموسيقى "من الوارثين" يزور القاهرة "من حين لآخر فينزل فى فندق ما، ولكنه يسهر كل ليلة فى حانة النجمة". وجوده خارج السياق الاجتماعى فى وحدة لا يستطيعها إلا الذين سقطت عنهم أعباء السعى من أجل الرزق مثل بقية البشر. وهو يخبر الراوى بأنه سيسافر إلى البلد وبأنه لن يعود إلى القاهرة حتى "يبيع القطن". فهو على العكس مما يقوله صلاح عبد الصبور لا يمثل إلا طريق صفوة ضئيلة العدد من أصحاب الثروة، لا جذور لهم فى أرض "فسيسافر إلى الخارج للإقامة". إنه طريق الانعزال عن الحياة والخلاص الفردى للروح. ويصور السرد بإيماءاته المبثوثة أن التصوف إذا كان سلبيا طريق مسدود على الرغم من أنه لا يرفض التصوف جملة. إن لمحة من التطلع الميافيزيقى فى القصة يجسدها حلم الراوى، فى حضور زعبلاوى دون أن يعى ذلك الحضور. يحلم بحديقة لا

حدود لها متعانقة الأغصان كأنها جنة عدن. وكان مستلقيا فوق هضبة من الياسمين المتساقط كالرذاذ... وكان فى غاية من الارتياح والطرب والهناء وجوقة من التغريد والهديل والزقزقة تعزف فى أذنه. وثمة توافق عجيب بينى وبين نفسى، وبيننا (بالجمع فهو لا يقتصر على وجوده الفردى) وبين الدنيا، فكل شئ حيث ينبغى أن يكون بلا تنافر أو إساءة أو شذوذ. وهذا الحلم بالانسجام الكامل يؤدى مع السكينة إلى سكون وركون. "فليس فى الدنيا كلها داع واحد للكلام أو الحركة". فنشوة الطرب التى يضج بها الكون هنا أشبه بحالة النرفانا، أفول الفردية دون فقدان للوعى، واتحاد الشخص الجزئى الفاعل المتحرك بالكل الثابت، والخلو من أى ألم أو معاناة أو قلق عقلى أو سعى. ولكن زعبلاوى حاول أن ينبه النائم الحالم بوجود متعال مفارق ليعيده إلى اليقظة، فكان يبلل رأسه بالماء "لعله يفيق". وكان زعبلاوى يتغزل طيلة الوقت بعقد من الياسمين حول عنقه أهداه إليه "أحد المحبين"، وهو يشفى من يقصده دون مقابل ولا تغريه المغريات بمجرد أن يشعر بأن "المريض" "يحبه". فالحب سمة أساسية من سماته، ويعنى الحب المشاركة والرفقة ولا يعنى التوحد والانعزال. ومن السطور الأولى للقصة، يربط الراوى اسم زعبلاوى لا بالجبلاوى ساكن القمم العالية بل بأحوال الدنيا، فهو قد سمع اسمه أول مرة فى أغنية:الدنيا مالها يا زعبلاوى، شقلبوا حالها وخلوها ماوى" فهو من البداية مدعو لإصلاح الخلل و"شيال الهموم والمتاعب". فالعالم قد انقلب رأسا على عقب. والراوى حينما صادفته أدواء كثيرة كان يجد لكل داء دواءه بلا عناء وبنفقات فى حدود الإمكان ثم أصابه الداء الذى لا دواء له عند أحد، وسدت فى وجهه السبل وطوقه اليأس، فزعبلاوى هو الملاذ "الأخير" للخلاص. وتبدأ رحلة البحث. إنها ليست رحلة البحث عن الله، بل عن الإيمان به متمثلا فى شيخ ذى كرامات. لقد رحل الإيمان عن الذى أصبح الدين عنده طريقا للكسب والصعود ورفاهية الثراء (الشيخ قمر بعد أن صعد فى سلك المحاماة الشرعية). ولكنه يدله على ربع البرجاوى بالأزهر حيث كان الشيخ زعبلاوى يقيم. فقد كان الإيمان يسكن المؤسسة الواجهة الرسمية للدين.ولكنها تآكلت. وحينما سأل الراوى عنه أصحاب "الدكاكين" المنتشرة فى الحى اتضح له

أن عـددا وافـرا منهم لم يسـمع عنه وأن آخـرين تحسـروا على أيامـه الحلوة وإن جـهلوا مكانه. وأن البـعض سـخـر منه بـلا حـيطة ونعـتـوه بالدجل. الراوى يـمـثل الإيمان التقليدى الفطرى البسيط القائم على الحب الهادف إلى إحلال الانسجام محل ما فى العالم من خلل، وإعادة الصحة إلى الجسم الاجتماعى المعتل، وبث اليقين فى العقول التى عصف بها الشك.

ويقصد شيخ حارة الحى يسأله. فهل يرمز للعلم كما يقول جورج طرابيشى؟. إن مكتبه عبارة عن دكان صغير، فهو لا يمثل مؤسسة ضخمة كالعلم، ويرتدى جاكتة فوق جلباب مقلم فهو فى منتصف الطريق بين الطابع العصرى والطابع التقليدى ويفض الراوى مغاليقه "بالقواعد المتبعة" ويبدو أنها متعلقة بدفع المعلوم. فسرعان ما تجرى البشاشة فى وجهه ويسأله عن مطلبه. إنه يمثل فى الأغلب الفهم المشترك أو "العقل" العملى المحدود ويؤكد له أن الشيخ زعبلاوى حى لم يمت ولكن لا مسكن له وهو يحير العقل. ولكن شيخ الحارة يستعين بالعقل فيرسم للحى خريطة شاملة وينصح الراوى بأن يأخذ باله من المقاهى وحلقات الذكر والمساجد والزوايا، فقد يندس بين الشحاذين فلا يميز منهم ويقول ل إنه فى الواقع لم يره منذ سنوات وشغلته عنه شواغل الدنيا، وقد أعاده السؤال عنه إلى أجمل عهود الشباب. فهل من المتصور أن تكون نصيحة العلم البحث فى حلقات الذكر والمساجد والزوايا؟ إنها مظان الإيمان لدى العقل العملى الذى كان يصاحب الإيمان فى النشأة. وليس من المتصور أن يكون لكل شخصية مفردة دلالة رمزية قاطعة التحدد بعد سوء حال الإيمان وحلوله فى الشحاذين، إن بعض الشخصيات تقدم لقيمتها الذاتية أو باعتبارها توطئة لتعاقب لاحق ولكن لابد من ارتباطها بالبنية الرمزية الكلية للقصة، بالبحث عن الإيمان. وسنجد كواء "بلديا" يرشد الراوى إلى الصداقة بين حسنين الخطاط وزعبلاوى. ويؤكد له الفنان أنه لازمه عهدا حتى ظن أنه يرسمه فيما يرسم وذلك كان فى الماضى، ولكنه حى بلا ريب وبفضله صنع أجمل لوحاته. ويقول الفنان إن زعبلاوى رجل لغز. فالفن آوى زمنا إلى إلهام الإيمان وما يزال ولكنه لا يعرف كنهه. وحينما يوجه الكلام إلى الراوى يوجهه بلطف "بلدى". ثم يخبره

"بياع ترمس" بأنه قابل زعبلاوى فى بيت الشيخ جاد الملحن المعروف منذ زمن وجيز ووجده فى حجرة "بلدية" أنيقة تتردد فى جنباتها أنفاس التاريخ. ويوحى تكرار لفظ "بلدى" "وبلدية" والإشارة إلى كواء وبياع ترمس إلى العلاقة الوثيقة بين الإيمان وبسطاء الناس وبالإضافة إلى ما سبقت الإشارة إليه من علاقة بين الإلهام الفنى والإيمان نجد هنا بعدا إضافيا، فالموسيقى يشعر الراوى بحلاوة استقباله وانطلاقه على سجيته بأنه فى بيته، وحينما يقول الراوى "صناعت زيارتى سدى" يبتسم قائلا" الله يسامحك أيقال هذا عن زيارة عرفتنى بك وعرفتك بى" ولماذا أصبح الوصول إلى زعبلاوى أمرا عسيرا فى رأى الموسيقى؟ كان الأمر سهلا فى الزمان القديم عندما كان يقيم فى مكان معروف. اليوم الدنيا تغيرت، وبعد أن كان يتمتع بمكانة لا يحظى بها الحكام، بات البوليس يطارده بتهمة الدجل. ويعزف الملحن ويغنى قصيدة يقول مطلعها:

أدر ذكر من أهوى ولو بملامى

فإن أحاديث الحبيب مدامى

ويقول له إن زعبلاوى هو الذى اختار القصيدة وكان حاضرا تلحينها. وهى قصيدة تمجد العشق وتعتبره معادلا لنشوة الخمر. وسواء أكان العشق إلهيا أو بشريا، فإن زعبلاوى كان يلاعب أولاد الموسيقى كأنه أحدهم، وكان يداعب الموسيقى ويضاحكه إذا استعصى عليه الإلهام فيجيش قلبه بالنغم. الصحبة البريئة والمودة واللعب الطفولى والطرب والمشاركة فى الغناء بالإضافة إلى الطابع الشعبى (البلدى) كلها إرث زعبلاوى وليس الإلهام المنعزل المغلق على نفسه.

ويقول نجيب محفوظ فيما يتعلق بشخصية الموسيقى: استمرت علاقتى بالشيخ زكريا أحمد من بداية الحرب العالمية الثانية وحتى وفاته عام ١٩٦٢، ولقد تأثرت بشخصيته فى قصة قصيرة كتبتها بعنوان "زعبلاوى"(٣٨). فالسرد يغرس زعبلاوى فى قلب الواقع ولا يقدمه كرمز تجريدى.

وتقطع القصة رحلة متشعبة الطرق للراوى فى البحث عن زعبلاوى. وقد قدمت له المسارات المختلفة خبرة عميقة وكذلك معايشة حميمة لهدف البحث. ولكن زعبلاوى يظل مراوغا، وتظل آلام افتقاد اليقين فى أيامنا مروعة على الرغم من مساورة اليأس وطول الانتظار. فكم من متعبين فى هذه الحياة لا يعرفونه أو يعتبرونه خرافة من الخرافات فلماذا يعذب النفس به؟ وتجئ الخاتمة حاسمة بمواصلة البحث الذى بدأ منذ البداية

ولعل نجيب محفوظ لم يقرأ قصة "الحب يلهو" لمحمود طاهر لاشين التى تصور تجربة بحث مضن محير لهدف عزيز غامض فهى لم تنشر فى مجموعة، ولكن قيمة البحث تعد من أرصدة القصة المصرية القصيرة منذ أوائل الثلاثينيات. فبطل القصة يبحث عن فتاة ابتسمت له عرضا، وكان رآها من قبل ويحاول جاهدا أن يتعرف عليها، وما أن رآها مصادفة بعد غياب حتى اختفت. ويروى البطل بضمير المتكلم:وفى طرفة عين كنت فى الميدان أنظر بعينين محملقتين فى كل اتجاه كالمجنون وأهرول حيثما اتفق مجازفا بين المركبات المتتابعة المتزاحمة وخيل إلى أننى لو كنت أعرف اسمها لجأرت به، فلما يئست من العثور عليها كرت على بعزم أقوى تلك الحالة النفسية السابقة كما تكر الحمى على مريض ينتكس.(٣٩)

ولا تلقى قصة زعبلاوى بالا إلى التقنينات الجامدة للقصة القصيرة ومعاييرها المفروضة من قبيل الاقتصار على لمحة خاطفة من حياة الشخصية أو لحظة من لحظاتها. فهى هنا ترسم صورة تقترب من الاكتمال لزعبلاوى من وجهات نظر متعددة، على حين لا تقدم لنا شيئا عن اسم الراوى أو عمله أو علاقاته وتكتفى بذكر مرض غامض لا سبيل إلى شفائه، وبذكر مواصلة للبحث. ويتحقق التماسك والوحدة عن طريق حلقات الرحلة وراء هدف وأحد مراوغ.

وقد أطلنا الحديث عن قصص "دنيا الله" لأنها بمثابة الأساس الذى بنيت عليه مجموعات القصص التالية، فهى تردد أصداء تيماتها وسماتها البنائية التى

تشكل تيمات العالم القصصى عند نجيب محفوظ. إن التقنية القصصية هنا من حيث ما تحتويه من ذاكرة النوع الأدبى وتطويراته، ومراوغة اللغة واستعمالاتها المتجددة فى التواصل الكلامى كانت أداة كشف لمساحة من الوجود الإنسانى والوعى الإنسانى أصبحت معروفة بعد ذلك.

عناق الرواية والقصة القصيرة عند محفوظ وتميزهما

بيت سيئ السمعة

هذه المجموعة استمرار للمجموعة السابقة، وقد صدرت بعد رواية الطريق (١٩٦٤) التى تواصل البحث عن هدف مراوغ كما هى الحال فى "زعبلاوى"، ومعاصرة لرواية "الشحاذ" (1965) التى تبحث عن معنى الحياة الإنسانية وترفض مثل قصة "زعبلاوى" أيضا طريق التصوف السلبى.

والقصة القصيرة عند نجيب محفوظ ليست راويا غريبا يتكلم إلى قارئ غريب، على النقيض مما ذهب إليه أوكونور. فالراوى عنده يفترض استجابة جماعية لما يقدمه خياله الجامح من مواقف قد تبدو موغلة فى الخصوصية. وهذا الراوى يبث الاضطراب فى مشاعر قارئ القصة القصيرة الجالس فى حجرته منعزلا مع كتابه، فهو راو مهتم كل الاهتمام بالكشف عن النموذجى العام داخل الفردى وتفاصيله. وبالإضافة إلى ذلك لا تسعى القصة القصيرة المحفوظية فى تصويرها للعلاقة بين العام والخاص إلى نقاء مطلق وتنظيم شكلى محكم الكمال وصقل لغوى لامع، بل تبتدع شكلا فنيا مرنا للقصة القصيرة. لذلك يرى بعض النقاد أن بعض قصصه تمتلك نفسا روائيا أو أنها تصلح لأن تكون رسوما تخطيطية لروايات.

وكانت مواجهة النهاية نغمة سائدة فى قصص "دنيا الله" (نهاية الحياة ونهاية الأمنية ونهاية طريقة فى العيش)، وهى نغمة تتأكد كذلك فى مجموعة "بيت سيئ السمعة". وعلى الرغم من أن كلا المجموعتين لا يربط أى منهما إطار واحد، فإن فى كل منهما عناصر دالة متكررة تعمق إحساس القارئ بعالم قصصى تندرج فيه القصص المفردة وتتلقى المزيد من الإيضاح. ورشيد العنانى محق جزئيا فى قوله إن قصص "بيت سيئ السمعة" تبدى عموما فى تصورها الفنى وإنجازها الفنى قرابة وثيقة مع روايات المؤلف المعاصرة لها. فهى استعارات ذات أساس عميق فى التفاصيل الواقعية على حين أنها تشير إلى معنى رمزى أعلى.(٤٠)

وإن صح ذلك فى بعض القصص المحفوظية مثل "ضد مجهول" "وموعد" فهو لا يصلح بشكل عام. إن الكثير من القصص مثل "قاتل" "والجبار" واللتين تصوران أيضا مواجهة النهاية (الموت) لا تقومان بالتبسيط الرمزى للمعنى الجوهرى بل تبرزان الملابسات الاجتماعية والدوافع السيكولوجية فى أطواء الفكرة العامة. ولا يمكننا أن ندرج معظم القصص المحفوظية القصيرة تحت تصنيف الأمثولة أو الحكاية الرمزية.

إن رشيد العنانى يقرأ أول قصة فى المجموعة: "قبيل الرحيل" قراءة رمزية. فنقل بطلها الموظف من الإسكندرية إلى أسيوط من الإسكندرية اللطيفة الجذابة كما ينبغى لها قبيل الرحيل إلى أسيوط التى تبدو نائية خاوية من المتع هو عند الناقد انتقال من الحياة إلى الموت. فهو يقرأ فى نسيج القصة مرتبة تحتية رمزية من المعنى. ويرى فى الأماكن التى لم يزرها البطل من الإسكندرية مثل حديقة الحيوان وأنطونيادس والآثار الإغريقية الرومانية الفرص الضائعة الكثيرة وأمنيات الحياة غير المتحققة. كما يعتبر المومس "دنيا" (الحياة، الزمن، العالم) مقابلا لتقلب الزمن وتغيرات الحظوظ والمصائر. ولكن مهما تكن الدنيا متقلبة فإن إغواءها شديد القوة ونحن نريد التشبث بها كما يريد الرجل التشبث بالمرأة ونحن مثله ترضى غرورنا منجزاتنا الصغيرة فى الحياة،(مثل الفحولة)، ويسعدنا الدخول فى صراعات لا تنتهى لصونها لأنفسنا بعيدا عن أيدى الآخرين، ولكن

كل ذلك ينتهى بإدراكنا المتعقل لأن فحولتنا سريعة الزوال بلا حقيقة، وبمعرفة أن الدنيا مثل مومس القصة لا يمكن التمتع بها إلا مرة واحدة، ولزمن قصير فقط "قبيل الرحيل".

وكان يلزم لهذه القراءة الرمزية اللجوء إلى عناصر مجردة من خارج السياق القصصى بدلا من الرمزية العادية العيانية الطبيعية فى تفاصيل كاشفة تكثف الصورة كلها فى ومضة تعرف. الرمزية الأدبية عند الناقد هنا طاردة تهرب بعيدا عن الشخصية والفعل وتعتبر المفاهيم مادة وجوهرا، وتفترض أن الحياة اليومية العادية لا تحتوى داخلها على معنى، فالمعنى متعال مجرد يحلق فوق هذه الحياة من خارجها من تجريدات الفكر. فما هى مبررات مطابقة الرحيل والموت؟ هل يخطر الموت المفاجئ ضحاياه من الشباب بموعد انقضاضه؟ وعلى النقيض من ذلك، يومئ السرد من السطور الأولى إلى تجربة محددة هى تجربة الرحيل عن مكان معين، تجربة فقدان وافتقاد، وانتقال من طريقة حياة إلى طريقة أخرى. فالبطل لا يدرى متى يرى الإسكندرية مرة أخرى إذ أنه يمضى عطلته عادة عند الأهل فى الريف. مغادرة موقع معين لا مغادرته هو نفسه كل حياة. والإسكندرية التى كانت موطنا للوحشة والملل انقلبت مبعثا للحنان والأشواق فى نظرة الوداع. حتى مجلسه المعتاد منذ أربع سنوات بقهوة سيدى جابر تجدد للتو شبابه، والمرأة التى رفضها فى الماضى دون تردد تبدو اليوم مغرية كالإسكندرية قبيل الرحيل فكل ما سيفقده يكتسب فى عينيه جمالا، ويريد فى نهم أن يستمتع به، إنه يشترى المتعة الحسية بجنيهين دفعهما مقدما، وكل ما يحيط بتلك المتعة زائف مثل اسم المرأة وقصة حياتها. ويصور السرد الفتور الذى يرين على الحجرة بعد العناق حتى حسد الرجل المنهمكين فى القهوة. فالمتعة الحسية بعد "الدفء والراحة العميقة" سريعة الزوال فى حاجة إلى ما يحرك الرغبة ويستثيرها. ويذكرنا ذلك "بالشحاذ" فى رواية محفوظ. وهو يتساءل ما العمل لحماية النشوة من النعاس، فهى لا تدوم، ويفضى الإشباع إلى الملل والرتابة والآلية والوحدة آخر الأمر مع الاشتهاء والغدد. ونحن هنا إزاء رمزية واقعية، إزاء نموذج لحالة سيكولوجية كما تحدث فى الحياة الفعلية للعلاقات العابرة للاحتماء من ريح

مباغتة ترج مصاريع النوافذ ومن عزف المطر فوق الجدران. ولكن إعادة المرأة للجنيهين أضاف معنى للنشوة الحسية التى كانت فى طريقها للخمود. لقد قالت له إنها شعرت بالرضى ولا لزوم للنقود فى هذه الحال. فهناك تجاوب واستمتاع متبادل. فغرق فى نشوة فرح لم يجربها من قبل حتى رقصت الجدران وود أن ينعم كل شئ بالأفراح، واندفع يعد المكان لسهرة طويلة سعيدة واعتصار كل ما يمكن أن تقدمه اللذة المقتسمة. وأمر بإحضار شراب وشواء. "واقتنع بأن الدنيا تتمتع بصحة تحسد عليها" وهو "يفرقع بأصابعه مع نغمة راقصة". لا شئ فى المعجم ولا فى التراكيب التى تجسد الحالة السيكولوجية فى فتورها ثم فى فورتها يوحى بانتظار الموت، ويقول الرجل "كم من مرة رأيتك فى القهوة طوال أربعة أعوام ولكننى أحمق ويكرر عند ذكر الرحيل بعد غد لكننى أحمق. فقد فاتته المتعة. ويصر على استكمال دواعى المتعة الحسية فى نزهة ليليه بملهى ويتغلب بسهولة على حرص مأثور عنه فينفق بسخاء، ويشربان كثيرا ويرقصان مع كل نغمة. ولكن اللذة هدف للصراع والمنافسة والتكالب من جانب الآخرين والاستئثار من جانب الذات. إن الرجل يخوض العراك وتتمزق ملابسه ورغم ذلك لم يحل به الكدر أكثر من دقائق وسرعان ما عاوده الانسجام وراح يشرب كما يحلو له. وفى العودة يتكرر الشجار ويسيل الدم من زاوية شفته السفلى، ولكن ما أن يلفحه هواء منعش ثمل بعبير المطر حتى ترتفع روحه ويتفاخر بمعاركه فى الزمان الأول قبل أن تشكمه الوظيفة، ثم يعاوده مرحه.إنها وثبة الحيوية الحسية فى عنفوانها، ويتحدث ببلاغة رقيقة عن "الحب" بعد أن يعلن أنه "كان يلزمنا باقة ورد" ويؤكد أن الحب "ليس كمثله شئ" فالنشوة فى ذروتها تحتاج إلى تخيل الحب أو حتى توهمه. نحن أمام كائن من لحم ودم متفتح للحياة الحسية ويؤكد السرد عيانية الإسكندرية وعيانية الحالة، فالبطل يقول للمرأة بعد أن قبلها بامتنان: "لابد من الرجوع إلى الإسكندرية، سنلتقى كثيراً بالرغم من الرحيل" فهو إذن ليس فى رحيل الموت، ويعدها بالمجىء ليتساقيا النشوة "والحب". وعندما ارتفع زئير الهواء خارج النافذة قال: جو بلادك قلب ولكنه جو سعيد. ويتضاعف حنان الشاب واستمتاعه بالدفء والأمان والهناء. ويقول لنفسه إن "قيام الساعة

نفسه يطيب فى أحضان الحب". إنه يتحدث لا عن نهاية شخصية بل عن فناء الدنيا كلها مستصغراً هول القيامة ما دام فى أحضان الحب.

وعندما يستيقظ فى الضحى يحدث "انقلاب" الموقف، ويحل الانطفاء الحتمى لجذوة النشوة فى مفارقة مرة. فالمرأة جالسة فى تراخ مشعثة الشعر منتفخة العينين فاترة النظرة شبه عابسة كأنها لم تعرف اللعب.وخيل إليه أنها كبرت أعواما، فسرعان ما شعر بالكبر وبأن كل شئ زائل وتثاءب طويلا بصوت كالأنين.إن علاقة جسدية بين غريبين مهما تحتدم وتكتسى بالأوهام لابد أن تنتهى هذه النهاية الكئيبة.

وهذه القصة القصيرة هى فعل كشف ومحاولة لارتياد أبعاد اللذة الجسدية إذا أريد لها أن تكون جزءا من معنى الحياة يتشبث به الشباب. وهى تعرض عنقودا من تفصيلات مترابطة تصبح متسقة فى مسار القراءة. ويقدم هذا الاتساق طرازا رمزيا داخل التجربة نفسها وليس مفروضا عليها من خارجها. ففكرة القصة مضمرة فى كل أجزائها التى تضئ هذا المعنى.

وفى الحوار بين الشاب والمومس بعد أن تسترد الجنيهين، تؤكد له أن أكذوبتها عن أنها لا تأخذ عندما ترضى أسعدته سعادة حقيقية، ولم تكن أكثر من حيلة.

وحينئذ لا يرى من وجهها إلا دمامة وحشية بعد سقوط قناع الوهم. ويصغى فى رجفة إلى حديث نفسه الثائرة التى تدعوه إلى خنقها حتى يتفجر دمها الأسود. وكانت موجة الجنون حقيقية حتى أن المرأة التى لا تستطيع أن تحمل دلالة رمزية مفتعلة كأن تكون الدنيا أو الحياة تنظر إليه بقلق وحذر ولا تنزع بصرها منه متوثبة للدفاع. فلسنا أمام لحظات رمزية قبيل موت الشاب، فهو على العكس يفكر فى قتلها. ويذكرنا ذلك بموقف بطل رواية الشحاذ من المتعة الحسية؛ لقد أراد ذات مرة أن يشق صدر عاهرة بسكين ليعثر داخلها عما يبحث عنه، "فالقتل هو الوجه الخلفى للخلق، هو تكملة الدورة الملغزة التى لا تتكلم". وعلى الرغم من اختلاف الموقفين. فإن الإحباط الحتمى فى النشوة الحسية

المغلقة على ذاتها مهما ترتد قناع حب وهمى يبعث الرغبة فى إلغاء موضوع النشوة الزائلة الكاذبة، بالقتل الرمزى.

إن التشبث بآخر قطرات النشوة الحسية يتطلب الخداع والأكذوبة وهى زائلة غير قابلة للتكرار بعد أن تنقلب إلى نقيض بشع. وتقف الدلالة الرمزية هنا. ففى عالم محفوظ القصصى لن نجد رفضا مطلقا للحياة بواصفها أكذوبة خادعة، ولا للدنيا بوصفها مومس القصة التى لا يمكن التمتع بها إلا مرة واحدة ولزمن قصير. فللحياة الإنسانية عند محفوظ معان عميقة تجعلها جديرة بأن تعاش وبأن تعاش على نحو أفضل، فهى ليست مرادفة للمتعة الحسية.

المواجهة بين نهاية الحياة وبدايتها

القهوة الخالية

ليست النهاية فى هذه القصة نهاية طريقة للحياة بل نهاية الحياة نفسها شيخ فى التسعين يبكى رحيل زوجته رفيقة عمره، ويتأوه مغمغما أنه وحده الآن بلا رفيق. ويصور السرد ملامح الشيخوخة، فقد اختفى أديم وجهه تماما تحت التجاعيد والأخاديد، وبرزت عظامه وتحددت كأنها جمجمة، وفى عينيه غارت نظرة تحت غشاوة باهتة لا تنعكس عليها مرئيات هذا العالم. الحياة تنضب وتضمحل وتتراءى أشباح الموت. ويتساءل موجها الخطاب إلى جثة زوجته لم سبقتنى؟. ومن ناحية أخرى يقوم السرد بتلخيص حياة بأكملها مضغوطة مركزة فى أفعال وذكريات طورها الختامى لتعطى انطباعا بالجوانب الثمينة الدائمة للحياة. ففى الجنازة التى حضرها خلق كثيرون لم يكن فيهم واحد من أصحابه أو معارفه فيتساءل (أين رعيل المربين المدرسين) الأول، أين الساسة الحقيقيون على عهد مصطفى كامل ومحمد فريد؟ لقد كان فى شبابه ورجولته وكهولته شخصا صلبا مازال يحتفظ بوقاره ومهابته، وكم خرج من أجيال من المربين والشخصيات الفذة. ويغادر بيته إلى حجرة فى مسكن ابنه. وتثقل عليه الوحدة وتطوقه الوحشة بعد خروج الابن وزوجته. متى يعتاد الحياة بدون الراحلة العزيزة؟ منذ الزفاف والراقصة الشهيرة، والبيت الذى بفضل يدها كان ينعم

بنظام ونظافة وعبير بخور زكى. ما قيمة الأعياد بدونها، لقد تركته متعلقا بالحياة كما كان دائما. وتنتقل بؤرة السرد إلى علاقة الشيخ الفانى بطفل هو حفيده. تضاد النهاية الهامدة وتوثب البداية. الحفيد حاد فى مداعباته فهو يحب الوثب على من يداعبه ويهدد عينيه وأنفه بأظافره. فسرعان ما تجنبه الشيخ بلطف مؤثرا أن يحبه من بعيد. وهذا التباعد بين النضارة والذبول يتمثل فى عبث الطفل بالصلعة البرتقالية المستطيلة المنحدرة وأخاديد الوجه وحفر الأنف. وتركز القصة على تجاور قطبى التجربة الإنسانية فى تضادهما وتوازيهما. فالشيخ يعود إلى طفولة ثانية. إنه يقيم علاقة مع قطة الحفيد الصغيرة، يربت على ظهرها فتتمسح بقدمه وتستجيب لراحة يده ويخفق ظهرها صعودا وهبوطا تعبيرا عن مودة، وتشملها حركة متموجة من المرح. ويجئ الطفل معربدا قابضا بشدة على قفا القطة قاذفا الكرة على جبين الجد. الحياة الغضة تؤنس وحدة الشيخوخة وتهددها فى نفس الوقت. ويستغرق الشيخ فى ذكريات عن الموت والحياة. فمنذ سنوات فقدت ابنته طفلا فى سن هذا الحفيد، فعزاها باكيا قائلا: كان الأجدر أن أموت أنا. الطفل يموت والشيخ يواصل عبء الحياة، ويقول لزوجته ممتعضا: طول العمر لعنة. وفى زيارة إلى قهوته المختارة طيلة دهر طويل يقول لنفسه: ما بال القهوة خالية. وكانت القهوة مزدحمة ولكنها خلت من الأصحاب والمعارف الذين واصل تخيل وجوههم وحركاتهم بعد رحيلهم. الرفقة الحارة الجميلة ركن مهم من أركان الحياة لا سبيل للشيخوخة إلى استرجاعه، مثل الإنجاز والإسهام فى تحقيق الأهداف (تخريج أجيال)، والانغماس الوجدانى فى مسائل السياسة العامة. وهناك ركن آخر للحياة يتذكره الشيخ فى القهوة الخالية والميدان الذى تغير بالكامل. ليلة شم النسيم من عام ١٩٣٠ حينما أحيل إلى المعاش وأنهى حياته العملية: السهر فى مسرح الأزبكية مع الأصدقاء وجلجلة صوت الطرب بعد نهار صاخب. وليلتها شرب من الكونياك حتى ثمل وهو يطرب للصوت المنشد "يا عشرة الماضى الجميل" ولما نام آخر الليل حلم أنه وهو الشيخ يلعب كطفل فى الجنة.

ويتوزع السرد على مستويين متداخلين، الواقع الموضوعى المتسم بالوحدة والتآكل والوهن لتجربة الدنو من النهاية، والذكريات الذاتية الجميلة لممارسة الحياة فى الماضى. وتلخص السطور الختامية فى مشهدها الدرامى ما تناثر فى القصة من عناصر التباين بين الانطفاء الذابل وتوثب الحياة، بين الطفولة الثانية العاجزة وعرامة الطفولة الصاخبة ممثلة فى الحفيد. فالجد يوثق علاقته بالقطة لتكون أنيسه الحقيقى فى بيت ابنه المشغول بنفسه ويدعوها لتشاركه عشاءه من الزيادى المتروك له على خوان. وتدور معركة على القطة بين الجد والحفيد. الطفل يدفع جده فى ركبته فيترنح ويتهاوى مستندا إلى جدار، ويدرك الشيخ مدى الخطر الذى يتهدد عظامه بالكسر. ويصرخ الطفل محاولا تجديد الهجمة. ويزداد خوره ولا تنقذه إلا الخادمة. وينتهى اللقاء بين الجد والحفيد بإغماض عين الجد ليستجم ويتذكر حفل تأبين وكلمته فى الحفل وعودته إلى ثناء صديق. ولكن النسيان يعصف بالذكرى، وبصورة الصديق وبالكلمة رغم محاولته الاسترجاع. لقد حقق "انتصارا" من انتصاراته بكلمة التأبين، ودوى التصفيق والهتاف وارتفع مواء القطط وبكت كل عين حتى الأطفال ترامى صراخها. الأصوات من خارج الحجرة تقتحم الذكريات التى ظل يمنى نفسه باسترجاعها. ولم يبق له إلا الاستغراق فى النوم. إن الخاتمة تهكمية: فأصوات القطط وصرخات الأطفال الواقعية هى جوقة الاحتفال بانتصاره الذى لم يعد قادرا على متابعة تذكره، وما يبدو مغامرة للطفل هو نذير موت وعجز للجد. ولا يستطيع الجسد الواهن أن يكون محلا لمواصلة معنى الحياة المتوثب بكل ذكرياته، فهناك انفصال وتباعد وتشاحن جسدى بين الجد والحفيد. وتصور القصة مفارقة حياة خصبة مثمرة حافلة أسهمت فى تعميق المعنى الاجتماعى للحياة وفى استمرارها عبر أجيال، لابد لها أن تنتهى على المستوى الفردى الفيزيقى بالتآكل والوهن والوحدة والنسيان. ولكن هذه الحياة رغم المفارقة كانت جديرة بأن تعاش. فتلك المفارقة لا تنزع عن الحياة المعنى بل تنقل امتلاء الحياة بالمعنى إلى صعيد آخر، صعيد انضواء الفرد فى الحركة العامة للإنسانية. وهذا الانضواء على المستوى المجازى حافل بالمرارة على المستوى الفردى الواقعى.

فالقصة القصيرة تجد استقلالها كشكل فنى فى أنها تفاعل مكثف لتوترات وتضادات لم يعد ضروريا الوصول بها إلى انسجام.

كلمة فى السر

وتنقلنا قصة "كلمة فى السر" إلى تجربة أخرى فى الاقتراب من النهاية والرحيل تجمع عناصر من قصتى "قبيل الرحيل" "والقهوة الخالية" معا. بطلها ليس فى شبابه وليس فى آخر العمر. موظف قديم أو شك أن يستوفى مدة خدمته. إنه حمار شغل تطبع بالروتين حتى تغلغل فى روحه وسرى فى سلوكه حتى فى حياته الشخصية خارج العمل وهو زوج أكثر من خمسة وثلاثين عاما، وزوجه التى تزوجها عن قرابة وحب تقاربه فى السن، وقد انجب منها بنات وولدا تخرج منذ أعوام طبيبا. والجميع متمتعون بنعمة الحياة الزوجية الموفقة. إنه فى قمة النجاح والسعادة رغم ارتفاع فى ضغط الدم.

وينقلنا السرد إلى مفاجأة مباغتة تعترض انتظام حياة البطل وتعصف بهذا الانتظام. إنها أزمة وانقلاب يشبهان ما حدث لعمر الحمزاوى فى الشحاذ حينما قرر أن يقف وحيدا ويضحى بكل ما لديه من هدوء وراحة وركود لكى "يبدأ" الحياة. لقد شعر ذات يوم بنشاط غريب طارئ كأيام زمان، وثبة حقيقية فى الرغبة الجنسية. ويتساءل ألم ينقض العمر؟ وهو يبتسم عن طاقم أسنان نضيد ويهز رأسا أبيض ناصعا. إن مرور امرأة فى مجال بصره أصبح كافيا لقلقلة حواسه وزلزلة قلبه. فزوجته يشى شدقاها بالفراغ وتطبع الآلام الروماتيزمية على وجهها علامات ثابتة كالذعر. وبعد أن يئس منها احترقت عيناه فى مطاردة النساء. وارتدت الأعوام الماضية بحرارتها الاستوائية. يقظة ملتهبة صاخبة على مشارف النهاية. ويجسد السرد بلغة تصويرية سعيه المحموم لإطفاء النار، واسترجاعه ذكريات جارة قديمة كانت تناوشه ويتابعه فى محاولته أن ينالها دون زواج ثم رضوخه أخيرا. وقاطعه ابنه وبناته بعد زواجه الغريب ولكنه طرح كل شئ جانبا وسلم نفسه "للحب". ولكن بعد مرور ستة أشهر يكتب إلى ابنه الدكتور خطابا، يخبره فيه أنه مريض ودعاه إلى مقابلته. وماذا فعل الحب والاستغراق

فى النشوة الحسية بالبطل؟ لقد رآه ابنه طريح الفراش، هيكلا عظميا مكسوا بجلد ذابل ونظرة الموت تطل من محجريه. إنه يريد أن ينهى مغامرته ومراهقته الثانية ويرقد هناك فى فراشه البارد القديم محاطا بأسرته، مستغرقا فى النوم بدلا من النشوة أكثر الوقت.

إن القصة فى استهلالها وصفت الشخصية الرئيسية فى جمودها الروتينى، ولم تقدم أى إيحاء أو تمهيد يتعلق بالخط الأساسى لصراع ما قادم، فهى بصفة عامة "شخصية رجل سعيد". ويجئ "الوسط" مفاجئا يستعصى على الفهم من جانبه. إن البطل فى شيخوخته تعصف به الرغبة الجنسية التى كانت قد خمدت منذ زمن بعيد. فيهيم على وجهه فى مظان الهوى فى الحدائق وحفلات السينما الصباحية ويقول لنفسه "ما أعجب هذا.. وما أبهجه"، وفى الصراع بين طريقتين فى الحياة بين عمر كامل من الوقار والاستقامة وحسن السمعة، يختار أن يتتبع أريج الحب الذى أصبح يشمه فى كل مكان، رافضا القناعة بالمغامرات النظرية، قالبا حياته رأسا على عقب بالزواج من أرملة شابة. ولم يقف السرد إطلاقا عند صراع نفسى بين طريقتى الحياة داخل نفس البطل. ولكنه أطال الوقوف عند التفاصيل الخارجية لاستسلامه أمام الرغبة الحسية التى دهمته كأنها قطار مسرع يصرع عابرا اعترض مساره صدفة. إن الوثبة الحسية هبطت فجأة فى غير أوانها على هيكل جسدى لا يستطيع أن يكون مستقرا لها إلا للحظات عابرة. وتجئ الخاتمة فى القصة ملتحفة بالغموض فى فقرة حوارية معتادة فى خواتم الكثير من القصص المحفوظية. وفى هذه الخواتم الحوارية يجرى التعبير عن "الفكرة" المعاشة التى تربط أجزاء القصة السابقة معا وتضيئها. فالخاتمة ليست عظة أخلاقية تندد بتنكب السير فى الطريق المستقيم، وتبين العواقب المؤلمة للسعى وراء الشهوة. ففى لحظة من لحظات اليقظة يتأوه البطل مخاطبا ابنه الجالس بجوار الفراش مغمغما أنه لا يدرى ماذا حدث؟ ولا لماذا حدث؟ ولا يستطيع أن يقطع برأى، شقى أم سعيد. ويتكرر عنوان القصة "كلمة فى السر" فى إشارة البطل إلى ابنه كأنما سيفضى إليه بسر لا يريد أن يطلع عليه أحد ويقول مناقضا ما سبق أن قاله عن أنه لا يدرى: "عرفت كل شئ، كل شئ حتى

الهدف الحقيقى" ولفظ "الهدف الحقيقى" بعموميته ينقلنا إلى مستوى آخر مستوى معنى التجربة، تجربة حياته بأكملها، بكل تقلباتها. مستوى التعمق المطرد فى الإحساس المتسائل وهو على حافة الموت. إنه لا يقول على فراش الموت خلاصة الحكمة لابنه أو لأبنائه كما يحدث فى الحكايات الشعبية ذات الخاتمة القاطعة. فبين سعادة الروتين الهامد المستمرة وسعادة النشوة الحسية العابرة لا سبيل إلى القطع بتفضيل إحداهما، ولا القول بأن إحداهما سعادة حقيقية أو شقاء حقيقى. ولكن خوض التجربة والبحث عن معنى الحياة مهما يكن البحث ضالا يؤدى إلى "حقائق مذهلة". ولا يقف السرد مع أى من البديلين ولا يستطيع الفرد حتى على عتبة الموت أن يصل إلى يقين فيما يتعلق بمعنى حياته. فعلى الرغم من تصميم البطل على عدم النسيان نسى، وضاعت "الحقائق الهائلة المذهلة" فى غياهب النسيان، وظلت كلمة السر النهائية بعيدة عن التشكل على لسانه. إن شكل القصة القصيرة هنا يبنى موقفا متوترا مأزوما مشدودا يتحدى قوى الإدراك والإرادة، وتعبر الكلمات المنتقاة وتراكيبها عن الفجائية المباغتة والصدمة، والتساؤل دون جواب.

الحياة اليومية أرض معركة دموية

قصتا "وجها لوجه" و"الهارب"

الغفلة عن مواجهة الموت الوشيك بالاستغراق فى ممارسة الحياة تصورها قصتا "وجها لوجه"والهارب "من الإعدام". والأولى عن لقاء غرامى طال انتظاره بين عاشقين قديمين لم يوفقا إلى زواج فى الماضى ويلتقيان مصادفة وهى مطلقة وحزينة لحرمانها من ابنها، وهو قد بلغ الأربعين دون زواج. ويتساءل الرجل: هل الحرب حقا وشيكة الوقوع؟ فتقول المرأة هكذا يقولون منذ أن تولى هتلر الحكم. وفى حوار طويل ممتد نعرف أن الرجل يريد أن يتم الزواج فى أقرب فرصة لأنه عرضة للنقل إلى الخارج فى أول حركة قادمة. كما يعبر عن خشيته من الحرب وضرب بلدنا بالطيارات، وسوف يتداعى كل قائم للخراب وعندما تتساءل عن سبب قيام الحروب يقول العداوات والناس لا ينسون

العداوات، ولكن من حسن الحظ أنهم يتزوجون رغم ذلك. وبعد الحديث الطويل الذى امتزج فيه الحب والأمل بالحرب العالمية والخوف يسيران وهى تتأبط ذراعه، وتجرى نسمة الليل وتومض فى السماء مئات النجوم. جو من السلام والمودة. وحينما يقتربان من مقهى فى شارع سليمان يشهدان فجأة مصرع ماسح أحذية. وتتتابع الضربات بسرعة فى قسوة وعنف وإصرار حتى تهشم الرأس وغرق فى بحيرة من دماء. وتحملق المرأة فى المنظر الدموى ثم تشهق وتتداعى مغمى عليها فيتلقاها الرجل بين ذراعيه حاملا إياها إلى مشرب قريب، ثم يدور حوار عن بشاعة المنظر الذى تقول عنه المرأة أنه لا يمكن أن ينسى، ولكن الرجل يؤكد لها سينسى كل شئ حتما. والدم يلوث قميصه وصفحة حقيبتها البيضاء وثنية شالها، فراح يزيل الآثار بمنديله المبلل وهى ترجو منه ألا يترك نقطة واحدة من الدم. وننتقل إلى حوار آخر بين قادمين من مكان الحادث وصاحب المحل نعرف منه أن ماسح الأحذية الذى عاش فى القاهرة منذ عشرين عاما صرعه ثأر قديم فى بلدته. وتكون الخاتمة فى قول رجل بلهجة تلخيصية. "لعله جاء من بلده هاربا ثم عثروا عليه فانتهى عمره الليلة... حكاية لم تعد تدهش أحدا" هناك فى بناء القصة مشهدان متقابلان منفصلان: لقاء غرامى فى حوار طويل عن مصادفة جمعت العاشقين القديمين بعد خمسة عشر عاما، ولقاء قاتل صامت بين ماسح الأحذية وطالبى الثأر بعد عشرين عاما من الأمان. ولا يربط المشهدان التجاور المكانى وحده. ففى المشهد الأول يومئ الحوار المطول إلى خطر الحرب القادم، وإلى العداوة بين الناس وعناد زوج المرأة فيما يتعلق بالطفل ولدده فى الخصومة. ويجسد المشهد الثانى أرض معركة وحرب مستعرة فى زمن السلم تحركها العداوة الموروثة غير المعقولة طلبا للثأر. ويصيب رشاش الدم العاشقين رغم الانهماك فى إزالة أثاره. إن لون الدم يصبغ المشهد الإنسانى، حتى فى لقاء الحب والمودة مع النسمة والتماع النجوم. فالتقنية السردية فى هذه القصة لا تقوم على تتبع حدث مفرد فى مساره وانقلابه أو أزمته، بل على التوازى والتضاد بين حدثين منفصلين. ولا تكون لحظة التنوير والكشف ماثلة فى نهاية أحدهما، بل فى تداخل الحدثين بحيث يكون كل منهما بمثابة تعليق على الآخر وتجلية

لدلالة إنسانية ذات أبعاد أكبر من الحدثين الجزئيين. ويعتمد السرد فى الحالين على التجسيد الدرامى سواء فى الحوار الممتد أو الوصف التفصيلى المسهب لفعل الاغتيال دون تلخيص أو تعليق من جانب راو. ولكن سطور القصة فى الختام تنتهى بتعليق بلهجة "تلخيصية" عن انتهاء عمر ماسح الأحذية الليلة رغم هربه من الموت الذى يطارده، وعن أن هذه الحكاية لم تعد تدهش أحدا. فالتعليق اللفظى ينفى قدرة الاغتيال البشع على الإدهاش، لأنه أصبح أمرا معتادا يتخلل نسيج الحياة اليومية. ولكن ذلك التعليق يثير الدهشة فكيف يصبح أشد الأشياء غرابة، القتل المباغت أمرا عاديا؟ وكيف يصبح العداء الشرس بين الناس، وتحويل الحياة إلى حرب ضارية هو المنطق المألوف للأمور؟ ويتجاوب ذلك مع قول الشاب العاشق عن بشاعة الاغتيال وتلوثه هو وخطيبته بدم الصريع: سينسى كل شئ حتما فالمدهش الذى تبرزه القصة أن أشد الأشياء بشاعة وافتقادا للتبرير المعقول يطويها النسيان وتصبح جزءا من المسار العادى لحياة يتربص فيها العداء للحب والأمان شاهرا خنجره.

وبالمثل فى قصة "الهارب من الإعدام" نلتقى بالحرب العالمية الثانية فى خرابة فى أرض الخفير الواسعة، كخبر يذيعه راديو مثبت فى كوة بين أكوام الخردة وإطارات السيارات وقطع الغيار. والشخصيتان الرئيسيتان هما دحروج صاحب المكان، وسلامة المتنكر وراء لحية سوداء غزيرة، الهارب من الإعدام. ويتساءل دحروج عن "مصيرنا" فى هذه الحرب التى تنبأوا بأنها ستخرب العالم، فيجيب سلامة: نحن بعيدون، فليأكل بعضهم بعضا. بل إن قلب دحروج يحدثه بأن الحرب ستجعل "الشغل" يضحك عالياً على الرغم من أن سلامة ينقضى عمره سجين الخرابة فهى خير من حبل المشنقة. حياته هرب دائم من موت يطارده. وسبب الحكم عليه بالإعدام قيامه بقتل رجل تقدم به العمر حتى لا يسبقه الموت "الطبيعى" إليه فالأهل لم يكفوا عن مطالبته بأخذ الثأر. ويهيئ السرد المشهد بحيث تكون الخرابة التى تموج بحركة الأولاد واشتهاء سلامة لجسد امرأة دحروج فى طريق القرافة، وتمر جنازة شابة صغيرة فيقول دحروج ضاحكا إن هذا الطريق هو طريقنا جميعا. حياة عادية على مشارف موت يهدد الجميع

الشباب والكبار. بل إن تتابع أخبار الحرب عن اجتياح هولندا وبلجيكا وسقوط باريس وعن طوابير اللاجئين وتصاعد التنهدات والدموع ودق الحرب أبواب مصر يقابل بعدم اكتراث. ولكن الغارات الحقيقية تبدأ ويقترب تهديد الموت. ويقول سلامة إنه يخاف الموت منذ أن شم رائحته وهم يحملون الحكم إلى المفتى. ومع ذلك تحتدم المناورات الشبقية بين سلامة وزوجة دحروج الذى اتسعت أعماله ويرى الحرب نعمة كبرى ويغيب أياما مفسحا الجو للعلاقة الممتعة بين الاثنين. ويعود دحروج متوثبا سعيدا مادحا الإنجليز الذين يعمل معهم. ولم تعد زمارة الخطر بعوائها تخفيف أحدا، كما يقول، بل يتفاخر لسلامة بفحولته الجنسية وعودة ليالى الشباب. فخطر الموت تبتلعه المكاسب والشهوات. ومع اتساع الأعمال وتوقع مجىء كثيرين من العملاء الجدد يخطط دحروج لتهريب سلامة إلى فلسطين ليعمل لحسابه هناك. كل شئ مرسوم. الثراء "والسلامة" والاطمئنان إلى الغد. الحياة بأشد صورها بدائية وانحطاطا وأنانية، القائمة على عدم الاكتراث بالعالم أو الوطن الغارقة فى الغفلة تدير ظهرها لموت الآخرين وتتناسى خطر الموت. وتشى أسماء الشخصيات بالتهكم والمفارقة: المحكوم عليه بالإعدام "سلامة"، والزوجة الموزعة بين اثنين فى حبور "آمنة" والزوج فى حركته المتدحرجة (المندفعة إلى أسفل) دحروج رغم طموحه إلى الصعود.

وكالعادة فى القصص المحفوظية عن مواجهة النهاية تجئ الخاتمة مفاجئة. "ففجأة" ارتجت الأرض بزلزال ودوى انفجار مثل خفقان القلب. وإذا بالضرب يتتابع بلا توقف. وجرى الرجلان نحو الخرابة. وتصف الجمل القصيرة سريعة الإيقاع ما حدث بعد أن ندت صرخة عن دحروج وسقط على وجهه انحنى سلامة فوقه ليساعده على القيام ولكنه لم يستطع شيئا. وانغرزت جبهته فى الرمال. وتصف تلك الجمل فى براعة الدوار الذى حل بسلامة والظلمة التى رانت على عينيه أثناء لحظة الاحتضار والانتقال من القصور الذاتى للحياة إلى همود الموت من خلال التجربة الحسية لسلامة: هبطت الأرض.وارتفع جناح الصحراء صوب السماء. وشئ كثيف حجب وجه القمر. وابتلع الظلام كل صوت

وكل لون. إنه يريد أن يقول لصاحبه دون أن يدرك أنه فى إغفاءة النهاية: سامحنى لقد غلبنى النوم. ولكنه لم ينبس بكلمة واحدة. الهارب من الإعدام لا يستطيع الهرب من القنبلة العشوائية ويواجه النهاية التى لم يكترث لها ولم يتأهب لوقوعها. وتنتهى القصة التى بدأت بجملة "غزا الجيش الألمانى الأراضى البولندية" بأن سلامة لم ينبس بكلمة واحدة"، فالمصير العام محيط بالمصير الفردى.

الميلاد / اللامبالاة / الأدوار

ومن الموت ننتقل إلى الميلاد فى قصة الصمت. وحالة الولادة هنا متعسرة تبدأ القصة وتنتهى دون أن يطل المولود برأسه وصراخه. و"ما أفظع حجرة الولادة" هى الجملة الأولى، "كميدان قتال". ووجهة النظر ترجع إلى الزوج الممثل الكوميدى الشهير، الذى لا يعرف إلا المقص. ولكن المعرض حافل بما يشبه السكاكين والخناجر. وفى دقة تفصيلية يقدم الاستهلال الموقف الرهيب. الزوجة ووجهها المنقبض من الألم، وزرقته المغبرة. إلى متى يطول الصراع؟. ولكن الطبيب الذى لا تكف يده عن الحركة ينظر نحو الزوج فى بساطة واستهانة ويبتسم ولا ينقطع عن الكلام حول الفن وأدوار الزوج. ويشارك الطبيبان الآخران والممرضة بالابتسام فى الحديث عن الكوميديا. ويطالب الطبيب الزوجة بالصراخ فالولادة لن تتم إلا بمساعدة الأم الضعيفة. وتبدأ بالصراخ الذى يضعف متحولا إلى أنين مبحوح. ولكن الحديث يدور من جانب الطبيب حول الأفلام والسيناريو، ويتشعب إلى الرغبة فى المناقشة والسؤال عن أحب الأدوار. لا مبالاة مهنية وسط الصراخ والتأوهات والجزع. وقد ضاعت الجولة هباء ولن يعاود الأم الطلق قبل ساعات. ويقول الطبيب: إذا لم تتيسر الولادة بحال طبيعية فلابد من جراحة. والزوج فى حاجة حقيقية إلى المشاركة الوجدانية مثل حوذى تشيخوف فى قصة "شقاء" الذى مات ابنه دون أن يجد مستمعا لمأساته. وسيجد أن صديقه فى المقهى حينما يذكر أن المسكينة تتألم بدرجة فظيعة وتنتظرها جراحة خطيرة يواصل تناول الفول السودانى ويدعوه إلى مشاركته. ويبدأ فى قصة

طويلة عن مولد ابنه.. ثم عن مولد ابنته دون أن يقدم العزاء المأمول ويواصل طحن الفول السودانى بتلذذ عجيب. ويخبره أن ناقدا يسأل عنه فيذهب إليه ويفضى إليه بنبأ الولادة الخطيرة ولكن الناقد يهون من الأمر وينتقل بسرعة إلى حديث عن برنامج إذاعى غير آبه بالكلام المتقطع للزوج عن جراحة الولادة الخطيرة بل يعمد إلى المزاح. وابتداء من وصف حجرة الولادة التى توحى بصراع مرير بين الحياة والموت وبالعجز الإنسانى ولا مبالاة الآخرين إلى ما يحدث فى المقهى وفى مكتب الناقد من افتقاد كامل للتواصل والتعاطف تنقل لنا القصة إحساسا بفاجعة الوحدة والعزلة لدى الزوج: وتعمل منعطفات الحوار التهكمية على نقل هذا الإحساس وتأكيده. وهنا ينتهى التشابه مع قصة تشيخوف. فلن يجد الزوج مهرة أو مقابلا للمهرة يصغى إلى قصة أحزانه ويتعاطف معها، بل إن القصة تضع الزوج الذى يزداد إحساسه بالتعاسة موضع التماثل مع الآخرين المستغرقين فى أمورهم الذاتية كأنها سور سميك يفصلهم عن التعاطف مع الآخرين. فحين ينفض مجلس الزملاء المنعقد فى المقهى بكل صخبه وقهقاته يبقى واحد من الزملاء. ويكون الحوار الطويل هو أداة تصوير العلاقة بين الاثنين. فهذا الزميل مصاب بزيادة كريات الدم البيضاء (سرطان الدم) وهو مرض قاتل. ويبدو الحوار كأنه مزايدة من جانب كل من الاثنين فى إبراز جسامة محنته الخاصة. وتكاد تكون الغلبة للزوج فى بث شكواه. وأجهدهما الكلام فلاذا بالصمت، واندفن كل فى ذاته فاجتر أحزانه وحده، وتجنب كل منهما الآخر فقام بينهما سد. وحينما قال الزوج وكأنما يخاطب نفسه فى إشفاق على الذات:"إنى أعجب كيف أنى أكرس حياتى لإضحاك الآخرين" يصل عدم التعاطف لدى زميله المريض أقصى مداه، فيتساءل بنبرة باردة: ألا يدفعون ثمن ذلك بسخاء؟ وتضايقه ضوضاء الطريق كما لم تضايقه من قبل بعد أن عانى من ضوضاء عدم التعاطف فى كلام الآخرين فيود لو يغرق كل شئ فى الصمت. والزوج الغارق فى الوحدة ليس الحوذى الذى لم يكسب فى يومه ما يكفى حتى لثمن الشوفان،والذى تتصف طبيعة عمله ووضاعته بالتنحى جانبا، ولكنه ممثل كوميدى مشهور ميسور الحال تقتضى طبيعة عمله مشاركة جمهور واسع فى

الاستجابة لما يقدمه. فهى وحدة فى قلب الزحام بالإضافة إلى أنه أيضا مستغرق فى همه الذاتى الذى يفصله عن التعاطف مع الآخرين. وهمه الذاتى ماثل فى أم تتعذب أشد العذاب وهى تهب الدنيا مولودا جديدا. ولكن القصة لا تقدم مفهوما فلسفيا متجسدا فنيا يقترب من الوجودية عن أن الفرد الإنسانى يولد فى الألم والمشقة ومقذوف به إلى وحدة جوهرية فى عالم غير مكترث. فالنغمة السردية فى القصة تنفى ذلك. لأن الوليد القادم محاط بعلاقات اهتمام ومحبة شديدة، وليس ألم الأب مغلقا على ذاته بل كاشفا عن عمق العلاقة مع زوجته وتعاطفه معها. فالتقنية المشهدية الدرامية لا تكتشف وحدة الإنسان الجذرية بل "الأدوار" التى يلصقها الناس الواقعون فى شرك علاقات اجتماعية جائرة بعضهم ببعض. فالممثل الكوميدى الشهير يختزل إلى آلة للإضحاك عند الجمهور (الأطباء والممرضة) مهما تكن آلامه، وإلى مادة ناجحة للتقديم (الناقد) أو إلى موضوع للحسد والغيرة والمنافسة (الزميل المريض). ويبنى السرد السياجات بين الأفراد/ الأدوار فى علاقات اجتماعية معينة على هذا الاختزال لا على أساس طبيعة نهائية لمكان الإنسان فى الوجود. ولا تقدم قصة "الصمت" محاكاة لقصة "الشقاء" التشيخوفية فى بساطة بنائها،أى فى تكرار مواقف اللامبالاة من جانب الآخرين والاضطرار إلى عقد علاقة "إنسانية" مع المهرة فى النهاية. فهى فى الخاتمة الساخرة تدمج البطل فى شبكة العلاقات التى تفرض الوحدة واللامبالاة وتصور مفارقة، الذى يتطلع إلى تعاطف الآخرين معه فى محنته، على حين أنه هو نفسه ليس مستعدا للخروج من جلده للالتقاء مع متألم آخر بفعل توزيع الأدوار الذى جعل منه دون غيره محطا للأنظار والاهتمام.

إن فاجعة وحدة الفرد الإنسانى فى الكون ليس هو ما تكتشفه تقنيات السرد، فمحورها هو "الوحدة" بوصفها مظهرا شاملا لعلاقات اجتماعية تقوم على تبادل عدم الاكتراث وعدم التواصل.

فاجعة الطليعة

وتصور القصة التى سميت المجموعة باسمها "بيت سيئ السمعة"مفارقة

آخرى عن العلاقات الاجتماعية. ولكنها مفارقة تتعلق بمصير "الطليعة" التى تتصدى لتطوير تلك العلاقات. فالتطور فى عالم محفوظ القصصى والروائى حتمى، والتقدم واقع ملموس. ومع ذلك فهما يتحققان على حساب دعاة التطور والتقدم الذين لا يحصلون على شئ من الثمار. وتسترجع القصة أحداث عام ١٩٢٥ الملىء بالأحداث التاريخية عن نضال الليبرالية السياسية والفكرية ضد النظام القديم وتقاليده البالية المتحجرة. ولكن "ميمى" كانت أهم من تلك الأحداث جميعا على الرغم من أنها ليست مقطوعة الصلة بها. فهى تمثل تبنى الليبرالية فى مجال العلاقات الشخصية، العلاقات بين الرجل والمرأة. فى بيتها العجيب. كان كل بيت من البيوت الأخرى ينطوى على نفسه كالسر. النساء عورة والحب حرام، والزواج إجراء من اختصاص الرجال والعروس آخر من يعلم. أما البيت العجيب بيت "آل حلاوة" فقد خرق العقل والمعقول وقام وحده ككلمة متحدية. عرف بالبيت السيئ السمعة وأحيط بسياج من الرهبة. ومجرد جريانه على لسان صبى أو بنت كان جريرة يستحق من أجلها الزجر. وضربت حوله المقاطعة كأنه وباء وحتى اليوم لا يذكر إلا مصحوبا بسوء الظن وبذلك تحدد فى التاريخ.

واسترجاع عام ١٩٢٥ يبدأ بالحاضر، بالستينيات من هذا القرن بعد تغيرات عميقة فى الممارسات والمفاهيم الاجتماعية. والبطل مراقب عام المستخدمين تستأذن سيدة "مجهولة" فى مقابلته ليسهل لها الإجراءات الخاصة بمعاشها، إجراءات نهاية العمر. ويصفها الراوى بضمير الغائب فى موضوعية حيادية: سيدة واضحة الكهولة مقعرة الخدين من ذبول، بارزة الفم، تعكس عيناها نظرة متعبة، وتضفى عليها ملابس الحداد تجهما وكآبة. وفجأة تسترعى انتباهه لمحة فى نظرة عينيها المتعبتين، تراوح بين الارتباك والخجل، فتومض فى الحال فى ذاكرته ومضة أضاءت غياهب الماضى. فماذا فعلت الأيام بالجميلة "التقدمية"؟ إنها تبتسم الآن عن طاقم أسنان نضيد تعانى من ضغط الدم وإنهاك الأعصاب ولها بنتان متزوجتان وثالثة فى بعثة، ولكن عند الوصول إلى بر الأمان يتوفى الزوج. وكان استحضار صورة ميمى القديمة عملا بالغ الصعوبة، فاحتج مرات

على قسوة العبث. إنها الآن فى الخمسين فى سن والدتها عام ١٩٢٥، وتتوالى تداعيات الاسترجاع.كانت والدتها وهى زوجة لموظف كبير ذات حسن رائق. بالقياس إلى ميمى الآن، وهى أول امرأة سافرة فى الحى، وبناتها الأربع سافرات أيضا فالأسرة تسبق عصرها فى تحرر المرأة واستقلالها. وكن يذهبن مع الزوج أو بدونه إلى السينما ويسهرن فى المسرح. وكان للأسرة يوم زيارة تستقبل فيه بعض الأسر فيختلط الجنسان بلا حرج وسط عزف البيانو والغناء. وكيف كان الحى الغارق فى التقاليد العتيقة ينظر إلى ذلك؟. إن سكانه لا يذكرون بيت حلاوة إلا مقرونا بلفظ "دعارة" دون مناقشة. ولكن الأسرة مضت فى طريقها دون أدنى اكتراث، وترفعت الهانم عن الجميع. وعلى الرغم من أن البطل فى بؤرة السرد، فقد جاءت الألفاظ التى تعبر عن هذا الترفع مباينة لوجهة نظره التى كانت تقليدية فى ذلك الوقت:"وسارت فى طريقها شامخة الأنف كأنها من سلالة غير سلالة الحى جميعه" كما يقدم الراوى "معلومات" عن الأسرة التى كانت على علم بآراء الجيران ومشاعرهم، لم تكن متاحة للبطل الذى تسترجع ذكرياته ما كان. وفى هذا الاسترجاع نرى ميمى فى الطريق أو دكان الحلوى وحيدة، وكانت صغرى البنات وفى الخامسة عشرة وجميلة كأخواتها وأمها. ولم يعد البطل يذكر الآن "من آى ملامحها إلا شعرها الأسود المتجمع فى ضفيرتين ريانتين" (والألفاظ التى يستخدمها الراوى جميعها من معجم غريب على مراقب عام للمستخدمين يتذكر صباه)، بالإضافة إلى "عينين خضراوين وغمازة فى الذقن" (وهى أوصاف حية تتنافر مع الألفاظ السابقة فى نفس الجملة). ويتتبع الاسترجاع تحول نظرات الدهشة المتسائلة المليئة بحب الاستطلاع، التى لم تخل أول الأمر من ازدراء وسخرية إلى نظرات إعجاب وافتتان لم تؤد إلى اقتناع بطريقة حياتها، فكان يقول لنفسه محزونا: يا للخسارة. ويتذكر البطل تجاوب ميمى معه بالنظرة الطويلة فيعبر الراوى عن ذلك بأنها "أثملته فترنح بعيدا عن تيار الزمان وأفعمت قلبه بهجة ظافرة"، أى باستعارات بلاغية فضفاضة تظل خرساء فى نقل الأحاسيس. وتتنافر هذه الصياغة اللغوية مع صياغة أخرى تجسد تفاصيل العلاقة بين الصبى والبنت. فهو فى ليالى رمضان يلاعبها من

بعيد بكبريت الهواء، فيشعله فى الطريق فتشعله بدورها فى النافذة. وعند اللقاء يجسد الحوار بينهما جرأة البنت المذهلة، فهى لا تأبه بأن يراهما أحد من الأهل أو الجيران. وهى تدعوه إلى أن يلتقيا فى حديقة الحيوان، وتعطيه رقم التليفون ليتفقا فى الوقت المناسب. وهو رقم ما يزال مسجلا فى دفتر مذكرات البطل. وهى تخبره أنها لم تخف عن أمها سر اللقاءات، وأن أمها وافقت دون حماس وقالت لها ابتعدى عن هذا الولد، إنه كالآخرين وأهله كبقية الجيران. ويصور الحوار الممتد-كالعادة فى قصص محفوظ التى ناقشناها-ما فى الموقف من تناقضات. إن البطل لا يصدق أن أمها تعلم باللقاء البرىء فى حديقة الحيوان، وتقول البنت بجرأة ولكنك تعلم دون اندهاش بزواج أخيك الأكبر من ثلاث فى وقت واحد. والبطل التقليدى يرد عليها غاضبا بأن أخاه حر. ويواصل الحوار الكشف عن موقف البنت المتحررة التى تؤمن بحقها فى الحب، فهى تصر على أن تكون لعلاقة الحب مستقبل، وستنتظر بكل سرور حتى ينتهى الولد من الدراسة ولكنها تصر على الارتباط أمام الآخرين. ولكن البطل يتخيل طلبه من أهله الارتباط ببنت من البيت السيئ السمعة بتعاسة ورعب، فانعقد لسانه ولم ينطق. ويصف الراوى البطل وهو يتنهد بصوت مسموع، "وهو يشعر بأنه جرى مرحلة طويلة من "التاريخ" دون توقف" فما الذى أدخل التاريخ العام هكذا فى مأزق الخطوبة والحب الشخصى؟ إنها المرة الثالثة التى ترد فيها كلمة "تاريخ"، الأولى كانت عند استرجاع عام ١٩٢٥ الملىء بالأحداث "التاريخية هل كانت "ميمى" تقطع مراحل التاريخ عدوا فيما يتعلق بتحرير المرأة وقبل أن تكون الظروف الموضوعية مهيأة له؟. إن البطل لم يكن قادرا على مسايرتها، ويقترح باسم الحب حلا متخاذلا، بأن يظل الأمر سرا بينهما، ولكن المتحررة تقول "نحن" لا نحب السر، فتحرر عائلتها تحرر مسئول لا يخفى شيئا ويهدف إلى ارتباط جاد. وتصفعه بقولها: لن تقف على قدميك أبدا.. وأنا لا أحترم أحدا فى شارعنا.. بلا استثناء. وهكذا انفصلا إلى الأبد.

وكما بدأت القصة فى حاضر الستينيات ثم استرجعت العشرينيات تنتهى فى الستينيات. ويراها البطل من جديد أرملة أضناها التعب والحداد. ولكن الراوى

يضيف تعميما بلغة السياسة ومعاركها: "ولكنها معتزة بانتصارات حقيقية". ويحيلنا ذلك إلى تداعيات البطل عن بيت ميمى: حتى اليوم (الستينيات) لا يذكر إلا مصحوبا بسوء الظن وبذلك تحدد فى "التاريخ" (المرة الثانية التى ترد فيها كلمة تاريخ). وليس هناك فى القصة تمهيد لانتصارات حقيقية أو غير حقيقية فسوء السمعة باق. وتبدأ القصة بتصوير زحف التآكل على كيانها قبل الأوان ومهانة الاستعانة بالرجل الذى أحبته فى الماضى ثم رفضته باحتقار.

ولعل الانتصارات المعنوية لا تتمثل إلا فى أن بنات البيت السيئ السمعة تزوجن واحدة بعد أخرى وأدهش توفيقهن فى زواجهن البطل وجعل موازينه تختل. فتقديراته التقليدية عن أنهن بنات لم يخلقن للزواج ولن يسعى إلى الزواج منهن أحد كانت خاطئة وربما كانت ميمى معتزة بانتصار الزواج المبنى على الحب. ولكن الانتصار الحقيقى سيجىء فيما تحكيه الخاتمة بعد ذلك الإعلان المفاجئ غير المبرر عن الانتصار. إن البطل فى بيته يعيد ممارسة طريقة حياة بيت ميمى فى الاختلاط وتحرر المرأة. فهناك استعداد لسهرة فى الأوبرا دعى إليها هو وزوجته وبناته الثلاث. ومن الداعى؟ زميل لكبرى بناته لم يرتبط بكريمته بأى ارتباط بعد. وستتبدى امرأته وبناته فى صورة كاملة من الزينة والأناقة ويتقد منه تحت الأضواء والأنظار ترمقهن بإعجاب. لقد أصبح ما قامت به الرائدات أمرا مقرا بوجه عام تمارسه الكثرة دون تعرض لسوء السمعة، ولكنها كثرة تنتمى كما كانت الحال فى العشرينيات إلى شريحة عليا من المجتمع تتسع تدريجيا لتضم الطبقة الوسطى. وهل يرجع أحد الفضل إلى أصحابه؟ هل يذكرنهن أحد بالخير؟ إن رقم التليفون لبيت حلاوة المشع بالبهجة والجديد والموسيقى حينما يديره البطل الآن يرد عليه صوت خشن: هنا محل الطمبلى لبيع الخيش.

استمرار القصة القصيرة فى الستينيات

فى منتصف الستينيات كانت القصة المصرية القصيرة فى قمة نضجها ولمعت أسماء يوسف إدريس ويوسف الشارونى وفتحى غانم ذات الشهرة الوطيدة ممثلة للجديد فى هذا المجال من حيث التقنية والرؤية. وكانت إضافاتهم الرئيسية ترجع جذورها إلى الخمسينيات حينما دخلت القصة القصيرة مرحلة جديدة من تطورها تختلف عن مرحلة النشأة وما جاء بعدها. فقبل الخمسينات كان الحدث الشخصى فى القصة الرائجة لا تكاد تربطه بالحركة الاجتماعية والمصير الإنسانى العام إلا علاقة خارجية واهية وكان الكثير من القصاصين يصورون "الفعل" بلغة الأسباب والنتائج النفسية فى المحل الأول عند اصطدامه بالبيئة الثابتة وهذه "البيئة" كانت تبدو فى القصص القصيرة المبكرة، إطارا خامدا يقدم الجدول الأخلاقى الجاهز للحكم على السلوك الفردى. وهل كان للشخصيات فى القص الشائع دوافع للفعل تتعدى البحث عن الإشباع العاطفى ومحاولة النجاح والصعود على السلم الاجتماعى القائم؟ وجاء الشكل القصصى الرائج قبل الخمسينات معبرا عن ذلك، فهو يعتمد على بداية ووسط ونهاية فى معظم الأحوال. بداية تصف الشخصية وما يحيط بها وتقدم "المشكلة" ووسط يحوى بعض التعقيدات، وقليلا أو كثيرا من دواعى الصدام بين رغبات الشخصية ومعوقات الأوضاع المحيطة بها. وكان لابد أن تأتى الخاتمة حسما لما سبق

ومغلقة فى الكثير من الأحيان. فهى قد تكون سعيدة إذا كان القاص متقبلا للأساس الاجتماعى، معتقدا أن المجتمع قادر على تلبية احتياجات البشر الأخيار. وقد لا تخرج عن اللوعة العاطفية على قسوة العالم والقدر على العشاق وعلى ذوى الجدارة المهدرة. وقد كنا فى الأغلب أمام أحداث تتعاقب فى اتساق مع منطق حياة خالية من الفعل المؤثر أو الإبداع. ولم نجد توترا أو تآزرا أو صداما مثمرا بين أفراد يمكن أن تكون لهم علاقة من أى نوع بالجذور الاجتماعية أو بالمصير الإنسانى العام.

فالقص الشائع فى مصر قطع شوطا طويلا فى اعتماد الشكل التقليدى طريقة وحيدة للسرد. فلم يقدم عالما من علاقات متناقضة حية، بل وضعا عاما قائما ثابتا وكائنات متجمدة مرسومة بخيوط عجفاء وكان هناك التقاء بين المعيار القصصى السائد بين النقاد والمبدعين وتقليدية السرد. فالمبدأ الفنى الشامل الذى كان يشرع للقصة القصيرة كشكل فنى يعتبر أن ذلك الشكل ما دام "قصيرا" يجب عليه أن يصور جانبا واحدا من جوانب حياة الفرد أو زاوية واحدة من زوايا الشخصية الإنسانية أو موقفا واحدا أو خلجة واحدة من النفس أو دوامة واحدة على سطح النهر، فهو فن الوحدة والعزلة. ويرى بعض النقاد أن هذا المعيار الذى يبدو شكليا يعبر فى الحقيقة عن إيديولوجية زائفة، تؤكد كائنا إنسانيا أو انفعالا نفسيا مخنوقا بفرديته المفتعلة، معزولا عن العالم والمجتمع، مقطوع الصلة بالتاريخ، أى محكوما عليه بالسطحية والإغراق فيها، وباللافاعلية كطبيعة أساسية للوضع البشرى (أو الحالة الإنسانية). وكانت القصة القصيرة التقليدية قبل صحوة الخمسينيات تتخصص فى عالم الهامش الضيق والركن المنعزل بعد أن تحولت أجزاء من الحركة الوطنية ذات الفاعلية التشكيلية إلى عناصر محافظة متوائمة تبنى أعشاشها الوثيرة على شجرة النظام القديم. وقد تعثرنا فى هذا السياق بعناصر عرضية منعزلة فى التكوين الفنى للقصة القصيرة بدلا من البنية ذات العلاقات المركبة.

وقد لاحظنا فيما سبق أن نجيب محفوظ لم يقع قط فى حبائل هذا التقنين الإيديولوجى لفنية القصة القصيرة. وقد هبت بعد الحرب العالمية الثانية نسمات

امتدت حتى الخمسينيات وهبت الحياة للنسيج الفنى فى القصة القصيرة مع صحوة الحركة الوطنية وآفاقها الجديدة. وأصبح القصاص نذيرا لعاصفة لا يقف عند فاجعة الوحدة وإهدار الحياة الإنسانية. فهو يستشرف ضرورة امتلاك الحياة الإنسانية الفتية العميقة وضرورة تعميق الإمكانات الشعرية عند الإنسان البسيط القادر على الخلق والعطاء فى مجتمع يجعله النضال متفتحا على الرغم من كل الصعاب (يوسف إدريس على وجه الخصوص). ولم يكن النسيج القصصى المرهف عند رواد تلك المرحلة-يوسف إدريس ويوسف الشارونى وفتحى غانم- مع التسليم باختلاف طرائقهم-يشبه قطعة سجاد محكمة الصنع كما كان الشكليون فى مصر وعلى رأسهم رشاد رشدى يدعون. فلم تكن النوعية الفنية-عند هؤلاء القصاصين-يحددها شئ جاهز أو معايير جاهزة تحول بين النسيج والنتوءات والاختلالات لتقديم كل فنى منسجم. ولم يكن الإبداع القصصى عندهم متحققا بمراعاة قواعد صنعة أدبية مقررة تعمل فى خيوط تامة الصنع. ولم نكن مع يوسف إدريس ويوسف الشارونى-مع اختلافهما-فى الخمسينات وأوائل الستينيات نلتقى بمهارة صانع حرفى، بل بعملية خلق تبتدع التقنيات والتصورات. لقد أفاد يوسف إدريس من تطوير تشيخوف للشكل التقليدى عند موباسان كما أفاد يوسف الشارونى من تقنيات كافكا دون أن يتبنى إيديولوجيته، كما أفاد فتحى غانم من تقنيات تيار الوعى عموما، ولكن الراوى أو وجهة النظر المنظمة الموجهة-عند الثلاثة لا يجسد الإيديولوجية المهيمنة أو إيديولوجية كادت تستسلم لليأس. فالمادة التاريخية النفسية فى مصر كانت رغم كل أشكال القهر والمطاردة والحصار- ينظر إليها من زاوية قابلية ممكنة لإعادة التشكيل. وكان القصاصون الثلاثة يتبنون من مواقع مختلفة رؤية قطاع واسع مستتير يجاهد من أجل أن يكون له مكان تحت الشمس، ويتخذ موقفا نقديا من الأوضاع والقيم وطرائق الحياة السائدة. وقد تخلت القصة عندهم فى أكثر الأحوال عن البداية أو الاستهلال، وكذلك الحال مع مفاجآت الوسط وصخبه، فقد حل محلهما تباينات وتغايرات عند الثلاثة، قد تكون هادئة تومئ ولا تصرح، وقد تكون متعلقة بالمشاعر وتدرجاتها دون "انقلاب" فى الكثير من الأحوال بل

كشف وتجل. وعلى العكس من الحبكة القائمة على مسار خطى محدد فى الزمان وعلى سببية اجتماعية أو سيكولوجية نلمسها فى منطق تعاقب الأحداث، يتناثر المسار الخطى عند الشارونى وفتحى غانم ولكن السببية تظل جوا عاما تتنفسه القصة عموما عندهما وإن لم تفصح عنه تفصيلا.

ويقول يوسف الشارونى: أنا شخصيا أفضل البداية ذات الحركة، فالبداية الوصفية تقتل عنصر التشويق، وقد وصف تشيخوف القصة الجيدة بأنها قصة محذوف مقدمتها أى أننا نواجه بالأحداث مباشرة بلا مقدمات.(٤١)

وهو يرى أن العقدة (الحبكة) تتابع زمنى يربط بينه معنى السببية. أى أنها تجيب أساسا على سؤالين وماذا بعد؟ ولماذا؟.(٤٢)

وفيما يتعلق بالنهاية يعتبرها اللمسة الأخيرة التى تمنح الكشف عن شخصيات القصة، فهى التنوير النهائى والاكتمال. وهو يرفض الاعتماد على المفاجأة فى نهاية القصة. ومن الملاحظ أن محفوظ ويوسف إدريس يعتمدان فى الكثير من الأحوال على المفاجأة فى النهاية، ولكنهما يتفقان مع الشارونى فى تنويع النهاية، وإمكان ابتداء القصص بما انتهت إليه حيث تكون النهاية معروفة منذ البداية.

ويتحدث يوسف الشارونى عن القوالب الحديثة التى استخدمها فى تجربته لتميزها عن القوالب التقليدية "الواقعية". وهى بكلماته تناول أكثر من حدث واحد فى اللحظة الواحدة، وحرية الانتقال بين العالمين الموضوعى والذاتى حتى فى الحلم والكابوس والهذيان، والانتقال بين الماضى والحاضر وكذلك بين الضمائر الثلاثة: المتكلم والمخاطب والغائب.(٤٣)

وقد رأينا أن محفوظ فى "الجامع فى الدرب" يتناول أكثر من حدث واحد فى اللحظة الواحدة وهو ينتقل بين العالمين الموضوعى والذاتى فى بعض قصصه ("قاتل") حتى فى الحلم والهذيان، كما يكثر من الانتقال بين الماضى والحاضر فى معظم قصصه. ومع ذلك فإن القصة المحفوظية قد جرى العرف النقدى على

اعتبارها قبل مجموعة "تحت المظلة" تقليدية واقعية لم تؤثر فى حداثة ما يعرف بجيل الستينيات ولا فى "حساسيته" الجديدة.

ولكن من الممكن إدماج المواصفات القياسية التى ذكرها يوسف الشارونى لوصف تجربته فى إطار أوسع يكتشفه هو. إنه يدرج تجربته فى "التيار التعبيرى" الذى تتحطم فيه "قواعد المنظور" فتتضخم النسب أو تضمر طبقا لرؤية الشخصيات. وهو تيار يرى الكثير من النقاد أنه السلف الصالح للقصة القصيرة الستينية كما تسمى. وقد يكون من خصائصه عدم التقيد بالترتيب الزمنى، أى حرية تأخير وتقديم الأحداث والأسلوب المشحون بالرمز والإيحاء، والتنقل بين مختلف مستويات الشعور واستخدام المونولوج الداخلى(٤٤) . وهذه النقلة لا تقف عند النواحى التقنية واستخدام مواد من كتالوجات الحداثة وطريقة تشغيلها. إن تحويل الأحداث الإنسانية إلى هشيم بلا تماسك، والأماكن والأزمنة إلى شظايا مبعثرة بواسطة تحطيم قواعد المنظور معناه فقدان الإدراك الشامل لدى الشخصيات القصصية، وطمس الفروق بين الأساسى والثانوى والجوهرى والسطحى وضياع التناسب بين الأشياء ونزع الطابع الإنسانى عن الحياة. وقد لجأ يوسف الشارونى إلى تلك التقنيات لتصوير شعور شخصيات معينة ترزح رؤيتها تحت واقع كابوسى من المطاردة والاتهام العشوائى والإحساس بالقذارة (دفاع منتصف الليل ١٩٥٢). ويوضح شكرى عياد بعض سمات الكتابة الحداثية عند يوسف الشارونى، وهى انعدام اليقين ومن مظاهره "العبثية" أى تصوير الحياة على أنها تسير بلا هدف، ومن مظاهره "الشيئية" أى تصوير الأشياء منفصلة عن الذات المدركة وعن بعضها بعضا .، ومن مظاهره إسقاط القيمة أو الدلالة، واعتبار شئ ما مهما أو غير مهم. ففى المطاردة والهروب تفقد الأشياء العادية والحوادث العادية دلالتها الطبيعية وتستحيل إلى نذر مخيفة. ويتحول الحلم بالخلاص إلى رعب من لا شئ وإحساس مرهق بخطيئة مجهولة وينتهى بكابوس تحقيق دقيق واعتراف بجرائم لم ترتكب. أن تطمئن قدما إنسان هذا العصر للخطوة التالية، هذا ما لا سبيل إليه فالأشياء والأحداث لا يحكمها نظام ولا منطق. إن إنسان العصر الحديث محاصر بقوى تخرج عن سيطرته ويعجز

عن التعايش معها، ولذلك يمتلئ رعبا منها، ويصبح عصر العلم هو فى الوقت نفسه عصر الجنون.(٤٥)

فهذه التقنيات تصلح لتصوير الإحساس الذاتى عند فرد معزول، بعالم كابوسى مجنون، ليس هو عالم العصر الحديث بكل أبعاده وتناقضاته، بل هو جانب من العالم المحلى وجو الإرهاب السياسى والقهر البوليسى الذى يخيم عليه. ولكن تصوير كل شئ من وجهة نظر سيكولوجية مثل هذه الشخصية لا يقدم تمثيلا متسقا للواقع ولا رؤية متكاملة له بل إن غياب قواعد المنظور قد يترك بين أيدينا فوضى كاليدوسكوبية. ولكن يوسف الشارونى لا يسير فى طريق كافكا إلى النهاية، فهو لا يصور مأساة الإنسان الوجودية فى الكون ولا يؤكد استحالة فهم العالم ولا فقدان أى أساس لبراءة الإنسان وحقه فى الاحترام والتعاطف بل يقدم رفضا لعلاقات واقع جزئى خانق يدينه السرد. كذلك الحال مع رائعته الزحام (١٩٦٣) التى شيد معمارها الفنى على أساس تيار الوعى والتداعى والرؤيا الكابوسية.(٤٦)

وبالمثل يقول فتحى غانم إن ثلاث قصص من قصص بداياته الأولى كتبت فى الخمسينيات هى "القزم والعملاق" (١٩٥١) "وخضرة البرسيم" (١٩٥٠) "وغروب الشمس" (١٩٥٢) قد اعتبرها صبرى حافظ بداية التحديث فى الأدب العربى فى رسالته للدكتوراه عن القصة القصيرة باللغة الإنجليزية. ويرى حسين عيد الذى كان يحاور فتحى غانم أن هذه القصص اعتمدت النقلات السريعة المتنوعة لمختلف وجهات النظر، فى إيقاع سريع لاهث متغير، بما ساعد على أن يعكس جد التفكك والأزمة وربما الفوضى وعدم الاستقرار فى معاناة أبطالها. ويضيف إن هذه القصص كانت سابقة لزمانها ولذلك لم يصدرها مؤلفها فى مجموعة إلا فى عام ١٩٦٤ ضمن مجموعة سور حديد مدبب.(٤٧) ويعلق يوسف الشارونى على هذه القصص "الرائدة" قائلا إنها تجمع الأسلوب والحدث والشخصيات والموضوع فى وحدة عضوية كما أنها تخلط بين العالمين الداخلى والخارجى للنفس الإنسانية وهى جميعا مكتوبة بضمير المتكلم. ويضيف الشارونى أن فتحى غانم تخلى عن هذا الأسلوب "الثورى" فى التعبير الفنى حين اشتغل بالصحافة

فحرص أن يكون بسيطا واضحا يستعمل وسائل الإثارة والتشويق بطريقة حرفية، فكتب قصصا ربما كان بعضها جيدا من الناحية التقليدية. (٤٨)

وقد سبق لصبرى حافظ أن أكد أن تيارات الحداثة فى الأقصوصة العربية بأسرها لا المصرية وحدها تنحدر من معطف يوسف الشارونى. فأقاصيصه المبكرة طلعت منها البذور الجنينية التى أثمرت الاتجاهات الجديدة المعروفة عند جيل الستينيات.(٤٩)

وربما قام الميكروسكوب النقدى بتضخيم ما يعتبره بذورا، ففى الحقيقة كانت القصص المعدودة للشارونى وفتحى غانم معزولة عن جمهور القراء لفترة طويلة، محدودة التأثير فى الكتابات اللاحقة التى تختلف عنها فى الرؤية ومادة التناول، والتى عرفت تقنيات القص الحداثية من مصادرها الأصلية فى الأدب العالمى وكان يترجم بوفرة فى الستينيات.

أما الطريق الجماهيرى للقصة القصيرة فكان يسير فيه يوسف إدريس فى الستينيات، ونجيب محفوظ بقصصه ذات الدوى المنشورة فى الأهرام أو فى المجموعات القصصية، على الرغم من ضآلة تأثيرهما المباشر فى القادمين الجدد. ويشترك الكاتبان فى إحكام قواعد المنظور لا فى تحطيمها، والحبكة الواسعة الشاملة وإرهاف الرصد الوصفى واللغوى بحيث يصبح قادرا على النفاذ إلى مساحات كبيرة من الواقع الاجتماعى والفردى. وهما معا يقومان بتفريد الوصف وتجسيد خصوصية المكان ويعتمدان على الحيوية الدرامية بتحويل الوصف الدال إلى فعل وحركة.

وقد كانت التقنيات الحداثية عند الشارونى وفتحى غانم (فى فترة قصيرة) موظفة لتصوير الاغتراب والإحباط والتفكك والأزمة، أما تقنيات نجيب محفوظ فى منتصف الستينيات فى القصة القصيرة فقد أخذت على عاتقها مسؤولية تحرير القراء من الوعى اليومى المتخلف والصور التى يفرضها على الحياة. فقدمت العلاقات الجوهرية والتناقضات الرئيسية المحتجبة تحت السطح فى شخصيات وأفعال من خلال تقنيات وعى نقدى ينفى الصورة اليومية المعاشة فى

تكيف وإذعان ويفقدها سيطرتها على الأذهان، بل قامت بتمزيق الأقنعة والكشف عن مفارقات الظاهر والباطن فى طرائق الحياة السائدة. ولم يكن المنطق الذى يحكم تفاصيل العالم الفنى عنده هو نفسه المنطق الذى تخضع له الحياة الواقعية التى يرمى إلى تصويرها وما أكثر ما خابت التوقعات التى يكونها القارئ عن مسار القصة فى نهايتها. فالكاتب يختلف منطق رؤيته عن منطق الواقع المرفوض. وهل نحن هنا إزاء منطق التسلسل السببى والتتابع الخطى الذى تؤدى فيه الأسباب إلى النتائج بطريقة "طبيعية" متوقعة؟ وهل كان هذا الواقع هو ما يطمح العمل الأدبى إلى محاكاته وهو بالتالى المحك الموضوعى للحكم على النص؟(٥٠)

ويجب هنا ألا نقف أو ننام على الدلالة السطحية لكلمة واقع، فللواقع مستوياته المختلفة، مستوى العلاقات التى تواصل إنتاج نفسها ومستوى العلاقات التى تعمل على تقويض السائد أو رفضه. وهناك أيضا مستويات متناقضة فى وعى الفئات الاجتماعية المختلفة بالواقع. فما يبدو " سببيا طبيعيا" عند فئة سائدة يبدو وهميا زائفا عند الذين يناوئونها. وليست الأشكال الأدبية المبتكرة انعكاسا لمستوى من مستويات هذا الواقع، بل هى "إنتاج" إبداعى لأفراد من الناس يخوضون بفنهم أنواعا من الصراع ضد أشكال الحياة والوعى السائدة ويتخيلون صورا للشخصية الإنسانية فى مواقف أساسية ذات دلالة عامة وحافلة بالتناقض.

وقد لاحظ الكثيرون أن نجيب محفوظ يعتمد على المصادفات وتطابق وقوعها فى قصصه ورواياته، ويرون أن المصادفة عنده عامل أساسى فى بناء الأحداث وتطويرها، دون أن تؤدى إلى تخلخل أو ركاكة. وربما كانت هذه المصادفة كشفا لمنطق مختبئ وراء سطح الواقع، منطق قدرى (الموت) أو عالمى (الحرب) أو اجتماعى (السيطرة والقمع). كما لاحظ الكثيرون "مفاجآت" النهاية فى قصص يوسف إدريس. ولا يحاكى المنطق الداخلى للقصة القصيرة عندهما (علاقة السطور الاستهلالية بالختامية وعلاقة الأجزاء بعضها ببعض وبالكل السردى) منطق الواقع البادى للعيان، بل قد يطيح به. فالترابط والانسجام فى البناء

الشكلى قد لا يتساوقان مع التجربة المصورة بكل ما فيها من اختلال وتنافر وإن كانا أداتين فعالتين فى إبراز وتتبع هذا الاختلال وذلك التنافر على نحو نسقى.

لقد كانت البداية الثانية لنجيب محفوظ فى القصة القصيرة ترجع إلى عام ١٩٦٣ وتعاصر مرحلة جديدة فى إبداعه الروائى كما سبق القول. وهو يرى أن المجتمع المتطور المتغير بسرعة لا يغرى بوصفه بقدر ما يغرى بالتفكير فيه. ويقول: "والتفكير فى المجتمع وتطوراته يقودنا إلى ما يمكن تسميته بالأدب الفكرى. ففى الأدب الفكرى لا يكون البطل هو "الشخص الخاص. -المحدد إذا صح التعبير-وإنما البطل هنا هو الشخص العام الذى هو الإنسان فى قضاياه الكلية والرئيسية(٥١) . ولم تمر القصة القصيرة عنده بمرحلة الوصف والسرد كما مرت الرواية بمعناها التقليدى على حد قوله فى هذا السياق. لقد كانت القصة القصيرة عنده فى البدايات متأثرة بتقليد المقال القصصى الذى يجسد فكرة وإن جاءت القصة غنية برسم ملامح الشخصية وتصوير الحدث وتطويره لتوضيح الفكرة وإبراز جوانبها. وحتى حينما كان السرد محكما فإن التعميمات الفكرية ظلت منبثة فى أطواء الشخصيات والأحداث. وبالإضافة إلى ذلك سار نجيب محفوظ طويلا فى طريق المجاز التمثيلى (الأليجورى) بمستوييه لتصوير وضع الإنسان فى العالم من حيث القضايا الكبرى العدل والحكم الصالح ومعايير السلوك وعلاقة الوجود الروحى بالوجود المادى والحياة بالموت كما سبق القول. وكان السؤال عن علاقة التجسيد القصصى بالتجريد الفكرى مطروحا-فيما يتعلق باللغة القصصية.

لقد بدأ نجيب محفوظ كما يقول من منطلق تقديس الفصحى التقليدية ثم واجهته المشاكل عندما كان عليه أن يصور الواقع فى جوانبه وجزئياته وأشيائه. ومن الملاحظ فى قصصه القصيرة أن اللغة تتصبب عرقا فى معركة بين القالب الكلاسيكى المهيأ تاريخيا للتعبير عن الأفكار والخواطر فى عموميتها المجردة والأوصاف فى شمولها غير المحدد من جهة وتطويعها لتصوير ملامح جزئية وأشياء لا مقابل لها فى الفصحى وحالات نفسية مغرقة فى الخصوصية من جهة أخرى. لقد كانت المفردات والتراكيب والإيقاعات فى الصياغة الفصحى بكل

بلاغياتها المأثورة وبكل عموميتها وتجريدها بعيدة بعض الشيء عن لغة الشخصيات وعن اللغة الحية المستخدمة فى العالم الواقعى. والمسألة هنا أكبر من الخيار بين الفصحى والعامية فى الحوار أو المناجاة الذاتية ففى أحوال كثيرة طوع محفوظ لغة تصويرية توحى بالجو والحالة النفسية بلغة فصحى تستخدم الاستعارة والتشبيه. ولكن اللغة هنا مرادفة لكلمات المؤلف المباشرة وروعة تعبيرها دون اتصال بالكل القصصى العيانى. فهى بمثابة الأسلوب الفردى عند نجيب محفوظ وتمكنه من اللغة الشعرية الأدبية العامة التى لا تتغلغل فى كل جوانب القصة على السواء.

وكان يوسف إدريس يدعو إلى سلم موسيقى للكتابة النثرية وإلى بحور لها بحور الشعر. وقد حقق جزئيا ما كان يدعو إليه فى قصصه فهناك إيقاع وظيفى للجمل من حيث الطول والقصر واستخدام لوازم معينة وتكرارها بانتظام معين مع الاعتماد على لغة الكلام العادى عند الشخصيات كما تحيا على الألسن وفى الضمائر، وتضفير الحكمة الشعبية والأمثال الشعبية مع الأوصاف التى قد تبدو محايدة على لسان الراوى. كل ذلك يجعل من السبيكة اللغوية عند يوسف إدريس اكتشافا لمعدن نفيس.

ومن الممكن أن نجد سلما موسيقيا مختلفا للكتابة القصصية عند محفوظ حاولنا الإشارة إليه فيما سبق.

زلزال الهزيمة: استشرافه ووقوعه

المجاز التمثيلى والتفصيلات الواقعية

يرجع تاريخ نشر مجموعة "خمارة القط الأسود" إلى ١٩٦٩، وقد تكون بعض قصصها قد كتبت قبل ذلك بل قبل زلزال هزيمة ١٩٦٧. والقصص فى مجموعتها حافلة بالمفارقة بين المقاصد والنتائج، والظاهر والباطن كما تشى بعجز الفرد الإنسانى عن السيطرة على مصيره.

ونبدأ بالقصة الأولى "كلمة غير مفهومة". لقد تداخل الواقع والحلم لدى المعلم حندوسة. فهو يحلم بمنافس قتله من قبل، كما رآه ليلة مصرعه، والدم يغطى فاه وذقنه وأعلى جلبابه ويردد آخر كلماته: سأقتلك يا حندس وأنا فى القبر ثم يحلم بعد ذلك بالقتيل يتحدث إليه فى مودة وينبئه أنه زار ابنه ونهاه عن الانتقام وقال له لا تفكر إلا فى الحياة ودع الموت والأموات للخالق. وتضاحكا حتى استيقظ وارتاع المعلم من يقينه أن الأحلام تفسر بعكسها فلابد أن ابن القتيل المختفى يسعى للانتقام منه، خاصة وأنه وأمه قد اختفيا. وحارتنا كما يقول قائل يقتل بعضها البعض منذ خلق الله الأرض وما عليها فكأنها تجسيد مجازى لتاريخ الصراع والعداء بين البشر: والمنتقم خفى يستطيع أن يوجد فى أى وقت وفى أى مكان. وذاع الحلم فى الحى كله وكثرت التأويلات. ولكن من يدل

الفتوة على المنتقم المحتمل ابن القتيل؟ مقرئ ضرير التقى به صدفة فى المدفن وعرفه وعرف أمه منذ عام أو أكثر وهو يفضى بما يعرفه. ويكون المنتقم مراوغا كزعبلاوى لا يعثر عليه الباحثون فى المدفن ولكن الضرير يهتدى إلى بيته ويدلهم على أقصر طريق إليه من ناحية الخلاء حتى لا يدرى بهم أحد. ويخرج حندس وأعوانه فى ليلة شديدة الظلام ليقتلوا الشاب المنتقم والطريق إليه وعر تعترضه الأحجار والنفايات وتحدق به خرائب تفوح منها روائح نتنة كأنما تصدر عن جثث فى جوف الليل. إنه جو كابوسى، يتخبطون فيه كالعميان." ومات كل شئ فى ظلمة الممر حتى أشباحه" وندت عن أقدامهم ارتطامات كخشخشة زواحف وعن أفواههم زافرات كالفحيح" وتسهم اللغة التصويرية بما فيها من تشبيه مركب فى نقل الإحساس بالمعنى المجازى للذين يتوقون القتل المحتمل بالإقدام على القتل كأنهم أفاعى عميا. عالم مظالم يقتتل سكانه منذ بدء الخليقة، وتطارد جثة القتيل طمأنينة القاتل. إن الاتباع يحيطون بحندس كالجدار وسينتهى الحلم المنذر بالسوء لصالحه بتفسير دموى: ولكن انقلابا غير متوقع يحدث وتنطلق صرخة من حلق حندس كالعواء ويتهاوى على الأرض وسط صرخات الاتباع وزعقات الغضب والويل. وحملق الأتباع حملة الموت فى الظلمة المستحيلة ولكنهم لم يروا إلا العمى. ويتأوه حندس فى صوت متحشرج: قتلت بينكم. ويقتل الحماة الغيظ ويذلهم الحنق. فهم لم يرفعوا نبوتا ولا سلوا خنجرا ولا قذفوا طوبة وخطف قائدهم وزعيمهم وهم يبادلونه الحديث. ودون أى سببية مفهومة تحكم الأحداث لا نعرف من القاتل ولم يشعر أحد من الفتوات به عند تسلله ولا عند انفلاته. إنه قاتل مجهول قاد العميان إلى منزله مقرئ أعمى. وأين المنزل الذى يقصدونه؟ لا وجود له فمكانه ضريح ولى فى خلاء تشتعل فى كوة بجداره شمعتان. وكان الضوء الخافت المنبعث من الشمعتين هو الذى ضلل المهاجمين وأوهمهم بوجود منزل المنتقم.

والقصة ترتكز على ربط العجائبى بالواقعى والحلمى بالحقيقى وتطرح السببية جانبا. فالنهاية ليست استمرارا منطقيا طبيعيا لما سبقها بل تتحقق وفقا لمنطق رمزى متعال. فالعنف والظلمة والعمى وممر الخرائب العفن والموت هى

العناصر الفاعلة من وراء الشخصيات ذات الأسماء. فالقصة القصيرة المحفوظية تدخل الآن مثل الروايات التى سبقتها أو المعاصرة لها مرحلة المجاز التمثيلى. العنف هو المجال الذى يتنفس فيه البطل وهو المجال الذى يتحشرج محتضرا فيه. من عاش بالعنف مات به ويعيش العنف فى الظلام ويفرض عمى العين والبصيرة، ويستدعى مسلسلا متصلا من الانتقام والانتقام المضاد ويجعل الحارة أوسع من نطاقها الفعلى لتعبر عن المعنى الكلى للعداء والاقتتال بين البشر أجمعين. وستطارد جثة القتيل القاتل وتتمكن منه وهو فى حصن من المنعة والأتباع. ويحكم المستوى المجازى هذه الأحداث ويوجهها للكشف عن المغزى والدلالة. دون تطابق بين المجازى القائم على الغائية المجردة وأى سببية واقعية تفسر مقتل حندس فى برج مشيد من جنوده المدججين بالسلاح. فمن يقيم دولته على قتل منافسيه وعلى صب العنف على رقاب معارضيه ستطارده أشباح جرائمه. وما يتوهم أنه حماية له من أفعال الضربات الوقائية أو الاجهاضية العنيفة فى المصطلح السياسى الأمنى سيحمل فى أطوائه المظلمة الضربة القاتلة التى لن يعرف أبدا من أين جاءت، فالظلام حافل بالأفاعى وآليات العمى هى التى تحكم العنف.

الكون الدموى فى ذرة رمل

قصة : الصدى

ويسيطر المستوى المجازى كذلك على قصة "الصدى" وتبدأ بالابن فى زيارة لأمه. البيت القديم يبدو مهجورا كأن "القطيع كله" لم ينطلق منه إلى "الساحات الدامية" والأسرة تكثر فيها المعمرات من النساء. أما الرجال... الرصاص والمآسى والأعين التى لا تذرف الدمع. فالاستهلال يوحى بالدلالة على الإنسانية وتاريخها الحافل بالعداء الدامى. ويظن الابن أن أمه تتجاهله فلا يبدو أنها شعرت له بوجود فى جو حجرتها الغامض المحجوب عن النور. وينتقل السرد من ضمير الغائب عند الراوى إلى ضمير المخاطب للبطل يحدث نفسه. رائحة الحجرة الغريبة الأليفة معا، كأنها انبلاج ذكرى ضائعة تدفعه إلى أحضان الماضى. إنه

رغم غلظته وصلابته يتأثر ويقول لنفسه: لا تعجب لبرودها فكم قاست وكم عانت، وهى على أى حال أم المآسى فكيف تخلو من روح العنف؟ وماذا توقعت عندما اضطرتك الحال إلى العودة. ولم تكشف السطور الأولى من القصة عن عناصر الموقف بل-تركتها تتناثر على طول السرد تدريجيا. ويواصل البطل مناجاته الذاتية: إنها أشد مما تصور. إنها أقسى من تاريخ الأسرة الدامى لكنى عنيد أيضا. لم أقطع الوادى لأسلم بهزيمة عاجلة. ولا تكشف الأم عن أى استجابة لوجوده أو تحيته. ويواصل البطل مناجاته الذاتية: الماضى بكل مآسيه لن يخفف من قسوة هذه اللطمة. إنك آخر من يعجب لقسوة ما. وعليك أن تؤدى حساب عشرين عاما من المقت وهى كما ترى لا تبرأ من صفة الصخر. وكل هذه الاجترارات لا تتضمن أحداثا محددة ولكن أحكاما مجازية عامة. ويضحك ضحكة قصيرة "ميتة"، بعد أن جلس على حافة الفراش، فما دمت رجعت إلى مهدك فلا بأس من الجلوس على الفراش. ويقول إنه لم يتوقع مقابلة لطيفة ولكنه لم يتصور هذه القدرة على "الإعدام"، ثم نحن أسرة الأنياب والأظافر ولكنى مشوق إلى معرفة النهاية. ويومئ المونولوج من جانب البطل إلى أن هذا اللقاء بين الابن والأم المنطوية على المسبحة فى عالم لا يشاركها فيه أحد دون كلمة أو حركة أو اهتمام هو لقاء يلفه الغموض. وسنعرف من المناجاة الذاتية التى تشكل المجرى الرئيسى فى القصة أن البطل "لص ومجرم" فى عين أمه التى اغتصب مالها. وأنه يعتبر صمتها مرة ثانية قدرة جهنمية على "الإعدام". ألم تغضب بما فيه الكفاية؟ إنه يخاطبها قائلا: هالك أن يخرج من بطنك هذا العدد العديد من الأعداء ولكنها بطنك على أى حال. ولماذا يعود الإبن بعد كل ما كان؟ يقول لأمه الجالسة كتمثال من حجر إن نفسه نازعته إلى مأوى منسى ليسترد فيه أنفاسه، شعور طبيعى بالحاجة إلى الظل بعد احتراق العين. والأبناء سيعيدون قصة الدم كآبائهم.فالساقية تدور ولا تحمل من باطن الأرض إلا العلقم. إنه يرى المستقبل بعين الماضى الدامية وصفحة المستقبل كالصفحة المنطوية. وبالإضافة إلى ذلك يصاب بالمرض والألم، ويرى حلما وهو يؤمن بالغيب إيمانه بالدم ويبغى عندها تأويله ويكشف له صمتها عن أشياء لم يكن .

يدركها جعلته يعيد النظر فى موقفه منها بأكمله. ويصيح بها متجهما؛ إن هذه هى طريقتها فى العقاب، لقد أدركت فى ظنه-أنه سيجىء إذا ألمت به كارثة أو صرعه مرض. وسيتذكر عند ذاك أمه المنسية ويهرع إليها سائلا العفو والبركة، وستجد فرصتها للانتقام لكى تجعله يكفر عن السرقة والنهب والاعتداء والقتل. وفى مونولوج البطل يضع الراوى على لسانه أشياء تنتمى إلى المشاعر الداخلية للأم الصامتة، وكأنه يتخيلها ويتقمصها ويتعاطف معها. إنه يتكلم بلسان حال الأم: سيكفر عن دموعى التى لم يجففها أحد، عن استغاثتى التى قوبلت بالنهر، عن حبسى الطويل فى هذه الغرفة. ولكن هذا التقمص المتعاطف ليس مبررا فى هذه الفقرة على الإطلاق؛ لأن البطل يقف فى الخارج ويدين هذا الانتقام. ويقول مواصلا: إن الأم مثل أبنائها وقسوتها هى قسوتهم. ثم يصل إلى تعميم مجرد دون أى تمهيد سابق. فهو يقول إنه فى بعض "أويقات" -أى فى القليل من لحظات- الإرهاق والملل كان يتساءل عما شكل الأبناء "بهذه الصورة الوحشية التى لا تعرفها الكلاب ولا الحمير ولا البقر ولا الجاموس"،أى كان يتساءل عما جعل النوع البشرى أكثر وحشية من الأنواع الحيوانية، ولكنه الآن يصل إلى الحقيقة القاطعة-دون مبرر أيضا-: إن السيل الذميم المنصر ينحدر منك يا امرأة. وكل تلك الإدانة لأنها لم تستجب له حينما احتاج إليها سائلا الصفح والبركة وتأويل الحلم وهو يعانى آلام مرض النهاية. وعند اليأس من استجابة الأم التى ترمز للإنسانية فى صفاتها الحقيقية التى خرج عليها الأبناء، صفات الحب والرحمة والإيمان بالله يصيح بها البطل: كفى التسبيح نحن لا نعرف الله ولا نريد أن نعرفه، والحلم الذى رأيت كان حلما كاذبا وما كان ينبغى أن أحلم أو أكترث للحلم إذا حلمت، وما كان ينبغى أن أمرض،". ويؤكد أن على الذين يعيشون للرصاص والدم ألا يمرضوا أو يحلموا، وعليهم ألا يبحثوا عن راحة إلا فى الموت. ويعيد النظر فى لجوئه إلى الأم الصامتة: أى شيطان دفعنى إلى زيارتك يا امرأة؟ إن البطل ممثل "الإنسانية" الغارقة فى الصراع والسرقة والدم، المتنكر طويلا لإنسانيته الأصلية المتمثلة فى الأم، المريض المتألم المثخن بالجراح يحلم فى النهاية حلما لا ينبئنا السرد بشىء عن تفاصيله، يدفعه إلى التماس

الخلاص بالعودة إلى أحضان البراءة والمهد والإيمان والتكفير. لقد سار طويلا متنكبا طريق الإنسانية الحقة، طريق الله. ولكن صمت الأم رمز هذا الطريق يدفعه فى حيرته إلى اليأس وإلى اعتبار قدر الإنسانية منذ البداية هو اللعنة الأبدية، فالأصل مثل الفرع، والطريق واحد والمنبع ملوث منذ البداية بالخطيئة والإثم.

وتردد قصة "الصدى" أصداء بحث الإنسانية المريضة فى "زعبلاوى"عن إيمان شاف، وفى "الطريق" عن أب غيبى يحقق لابنه الآمال بمعجزة العثور عليه، وفى "الشحاذ" عن اتحاد بالمطلق فى لحظة فاتنة من الحدس الذى يهجر الحياة. ولكن البحث دائما يرتطم بالمراوغة وإفلات هدف البحث. وفى "الصدى" يرتطم بالصمت كأنه صخرة تكرر السؤال دون إجابة.

وكالعادة نلتقى بمفارقة فى صميم بناء القصة. فالبطل يكتشف عند تقدمه من الأم الصامتة وإمساكه بيدها وصرختها التى تستدعى الخادمة ما لم يكن يتوقعه. بل إن ما لم يكن يتوقعه كان متاحا له منذ البداية. فالخادمة الحنون الملازمة فى إخلاص للأم كانت تريد أن تقول فلم يسمع لها وفى فقرة حوارية طويلة مع الخادمة، بعد فقرات المناجاة الذاتية والمونولوج الموجه إلى الأم الصامتة تنبئه الخادمة بأن الأم لا تسمع كلية ولا تبصر كلية وأن أمر الله بدأ بالعينين، وبأنها منعت الخادمة بشدة ورجاء معا من الاتصال بالابن. إذن لم تكن الأم تريد الانتقام بالصمت. وكان استنتاج الابن عن تلوث الأصل بخطيئة القسوة بعيدا عن الصواب.

إن صمت الأم يرمز لعجز ما تمثله عن رؤية العالم الإنسانى والسماع لآلامه وأحلامه. ولكنها ما تزال قادرة على الكلام والصراخ فى أضيق نطاق داخل عزلتها ومواصلة التسبيح لله. ويعود البطل إلى المناجاة الذاتية فى سطور النهاية. فهو يكتشف أن الموقف لم يكن كما تصور ولكنه فى الحقيقة أفظع، فهو شريك فى الجناية التى فرضت العمى والصمم على منبع البراءة والإيمان والحب. وباللجوء إلى هذا الينبوع الأصلى الآن ليتخفف من أثقاله ضاعفها أضعافا مضاعفة. إن أنفاس الأم تتردد على يده ولكنها أبعد من نجم. هى

"كـالموت ولكنه ينضح بالعـذاب"، فلم يدركهـا ومـا تمثله الفناء الكامل، ولكنهـا أصبحت هـامدة لا تستجيب، ولم تعد موئلا حقيقيا للخلاص بل تذكرة بعذاب البحث عن خلاص. فهـا هو الصمت وهاهو السد. ويبقى على البطل ومعه الإنسانية المريضة الباحثة عن الظل بعد احتراق العين والمأوى-بعد أن أدمى الشوك القدم وبعد النذر الدامية للشقاق بين الأبناء وتجهم الدنيا وبعد أن أصبح البطل ذات يوم مقوس الظهر يزحف على أربع-أن يرى حلمـا. ولكنه يخـاطب نفسه قائلا: عليك أن تؤول حلمك بنفسك أو يبقى الحلم بلا تأويل.

وتكرر الأسرة هنا الصورة التى قدمتها القصة السابقة "كلمة غير مفهومة" للإنسانية الغارقة فى الدم داخل الحارة التى ترمز لجانب السلطة الباغية فى العالم الإنسانى. ويؤدى العنف فى القصتين إلى إخفاق بشع. ولابد من اللجوء إلى المستوى المجازى المجرد لفك شفرة الشخصيات والأحداث الواقعية.

الخلاء ومراكز القوى

واستمرارا لقيمة العنف الذى يهزم نفسه تجئ قصة "الخلاء". وبطلها يعود بعد عشرين عاما من المنفى ولا أمل له فى الحياة إلا الانتقام. يخاطب نفسه بضمير المخاطب. لا حب ولا استقرار ولا إبقاء على ثروة ضاع كل شئ فى الاستعداد لليوم الرهيب. هكذا ذابت زهرة العمر فى أتون الحنق والحقد والألم. وتبدأ السطور الأولى فى قلب الأحداث "لتكن معركة حامية وحشية ولتشف غليل عشرين عاما من التريص والتصبر والانتظار". وتصور القصة الطريق إلى العدو موضوع الانتقام. لقد شاع الاضطراب والخوف فى الناس على جانبى طريق الموكب وفى الحوانيت والمشربيات وتطلعوا طويلا إلى "القائد الجدير". جمهور يتفرج على صراع بين الفتوات حول السلطة. ويطمئنهم القائد. ويسترجع البطل مأساة ماضيه. صبى يتيم عامل فى سرجة. فى ليلة زفافه يرغمه "جبار" الحى على طلاق زوجته بعد ركلات قاسية وتجريد من الثياب وغرز وجهه فى نقرة مليئة ببول فرس. الألم والهوان والعروس الضائعة. وبعد الاسترجاع يجئ الاستباق. البطل يتخيل أنه الآن قد حقق انتقامه وطرح الجبار تحت قدمه

وأرغمه على طلاق زوجته "بعد قليل لن أتحسر على ضياع ما ضاع من عمر" بضمير المتكلم. فهو بذلك يسترد عشرين عاما مفقودة فى الجحيم ويتعزى عن ماله الذى بعثره على تلك العصابة من الأتباع. وكيف دبر المال؟ لقد دبره بالشقاء والجهد والسرقة والنهب والتعرض للمهالك. أى لقد أصبح نسخة من عدوه الجبار وكف عن أن يكون ذاته القديمة. وبعد ضميرى المتكلم والمخاطب يعود السرد كما كان فى السطور الأولى إلى ضمير الغائب. فيصف غزوة الانتقام. ولم يعد يفصله عن الهدف إلا قبو قصير خال من البشر. وكان الطريق خالياً أيضا لأن الناس فى معارك الفتوات يلوذون بالبيوت والحوانيت. وامتد الطريق مقفرا حتى "الخلاء" الذى يحده من ناحية الصحراء. وحينما ينادى خصمه "الجبان" للظهور لم يجبه أحد ولم يخرج إلى الطريق أحد. وسيعرف المنتقم من عجوز مرتعد أن خصمه مات من زمان وتفرقت البقية من أعوانه إذ سهل على الناس طردهم. ويتساءل ما بال جميع الكائنات تختفى ولا يبقى إلا الغبار؟ إنه يتنفس بصعوبة وكأن الهواء استحال طوبا، ويغوص فى أعماق الأرض ولا يدرى ماذا بقى منه فوق سطحها. صدمة الإخفاق وعدم التوقع.وينظر إلى رجاله فى انكسار وهزيمة. العصابة التى استنفدت عمره وماله وصبره، "هاهو العمى يهبها للعدم". ويسأل عن عروسه السابقة التى أجبر على تطليقها ليلة دخلتها فيعرف أنها اليوم "بياعة بيض فى عطفة الجحش". إنها كما يعود لمخاطبة نفسه "التى من أجلها احترقت عشرون عاما من العمر" للوصول إليها وانتزاعها من جبار منهزم كما رسم فى خياله. إنها قد استحالت شيئا آخر. فالجبار مات ولا فائدة من نبش القبور. ما أفظع الفراغ. وتبرع اللغة التصويرية البلاغية فى تجسيد الحالة النفسية للانكسار والهزيمة. ويذهب للقاء عروسه المخطوفة لقاء فاترا غامضا خجولا بعد أن أصبحت امرأة سوق، غريبة عنه. هاهى إن أردت بلا معركة وبلا كرامة، لقد آمن أنها كل شئ فى الحياة ولكن أين هى؟. وهبط المغيب كآخر العمر ولم يبق إلا الغبار. وصافحها وذهب وترك الطريق الذى يرى فيه الناس ويروه ومضى نحو "الخلاء". وتطرح القصة على المستوى الواقعى بعض الأسئلة. ألم يكن من الضرورى عندما يصبح الانتقام كل هدفه فى الحياة أن

يرسل أحد أعوانه لمراقبة خصمه وتتبع أخباره ومعرفة حركاته وسكناته وتقصى أنباء المرأة التى يحبها كل هذا الحب؟ لقد نضج وسرق ونهب وتعرض للمهالك، ألم يكن فى استطاعته مثل هذا الرجل الذى يقود عصابة استنفدت عمره أن يرسم خطة محكمة للانتقام تتجاوز أخيلة صبى شديد السذاجة؟ إن مفاجأة علمه بموت خصمه حينما كان موكب العصابة بكامل هيئتها يتأهب للانقضاض عليه وعلى رجاله فى استعراض بالعصى والنبابيت ليست مقنعة على الإطلاق. ولا يكفى أن البطل كان فتوة مهابا فى الإسكندرية لتدبير جهله الكامل بما حدث لخصمه فى القاهرة، لأن عينه الدامية لم تكن ترى من الوجود إلا حيه وفتوته الجبار. ولابد أن يتدخل المستوى المجازى للإنقاذ. إن الضحية الضعيفة التى تتبنى طريق جلادها فى السرقة والنهب وقهر الضعفاء لا يصبح انتقامها منه تحقيقا للعدل ولا للمعنى الأخلاقى ولكن يصبح تأكيدا للعلاقات التى بطشت بها فى البداية. لقد تحول الانتقام إلى دافع شخصى وإلى رغبة محمومة فى تبادل الأدوار بين الجلاد والضحية لذلك أصبح انتقاما عقيما يترك كل شئ فى مكانه. فالجلاد يموت ويتفرق رجاله والضحية المنتقمة يضيع عمرها هباء، فهى تسير فى طريق يؤدى إلى المغيب والغبار والفراغ الرهيب، طريق "الخلاء".

هل تصور القصة كما قيل أحيانا الظل الذى يلقيه الصراع العنيف العقيم بين مراكز القوى السياسية فى تلك الفترة، وفزع "الجماهير" من أهل الحى واختفائها من الشارع، وعجز أى مركز عن تحقيق أهدافه الضيقة؟ من الممكن تحميل "الخلاء" ومن قبلها "كلمة غير مفهومة" بحكم بينتهما الرمزية المجازية بوظائف الأمثولة السياسية حتى وإن لم يقصد المؤلف إلى ذلك.

وهل تصور القصة مادة تناول مألوفة فى عالم نجيب محفوظ عن مراوغة الهدف المأمول للمسعى الإنسانى من زاوية فكرية مجردة؟. إن القصة لا تضع بطلها ممثلا لمسعى إنسانى عام نحو هدف شامل بل تحصره فى دائرة شديدة الضيق وضيعة الوسائل. وهى تحكم بالإدانة وخيبة الرجاء على نمط معين من الصراع بين سلطة قديمة باغية ستزول حتما وسلطة جديدة كانت تنتمى إلى الضعفاء ثم تحولت إلى البغى والجبروت، فالمجاز فيها يختلف عن قصة

"الصدى"، لأنه ليس كونيا شاملا. ويفسح المجاز التمثيلى الطريق واسعا لقراءة القصص كأنها نوع من الأحاجى والألغاز، ولكنها بتصويرها التفصيلى لجوانب واقع خارجى وأفعال والشخصيات وحالاتها النفسية ترشد القراءة وتوجهها فى المسارات الصحيحة. وليس هناك أتعس من قراءة تعتبر أن كل شخصية فى قصة من قصص تلك المرحلة تمثل شخصا سياسيا بعينه، كأن يكون حندس هو عبد الناصر على سبيل المثال. فالرمزية فيها تتعلق بالإطار العام ولا تقوم على علاقة واحد بواحد.

وننتقل إلى المجاز التمثيلى فى القصة التى سميت المجموعة باسمها، والتى يرى بعض النقاد أنها قد تكون كتبت بتأثير هزيمة يونيه ١٩٦٧ على أدب محفوظ. (٥٢)

الخمار الرومى والديكتاتور

قصة "خمارة القط الأسود"

السطر الاستهلالى عبارة عن لازمة تكررت ثلاث مرات فى بداية القصة: كانوا يرددون أغنية جماعية عندما ظهر فى الباب رجل غريب. وتلك اللازمة تشير إلى قطع للاستمرار، إلى حادث مفاجئ. وتقدم السطور التى تليها مباشرة وصفا للمكان، للخمارة. إنها حجرة مربعة تقوم فى أسفل عمارة عتيقة بالية. تشبه زنزانة سجن: جوها المدفون شديد القتامة، وجدرانها مطلية بلون أزرق يرشح رطوبة فى مواضع شتى على هيئة بقع قاتمة. جو من الاختناق والتآكل. وماذا عن زبائن الخمارة؟ أسرة واحدة، بعض أفرادها يرتبط بأسباب الصداقة أو الزمالة، وجميعهم يتآخون بوحدة المكان والمعاشرة الروحية ليلة بعد أخرى. وهم يفضلون خمارة القط الأسود، وكان اسمها الحقيقى النجمة (نسبة لقطها الأسود الضخم) لجوها العائلى الحميم، ولأنك بقرشين "تستطيع أن تحلق بلا أجنحة". وتوحى الأوصاف بأننا لسنا إزاء مكان يجسد الطابع العابر الذى لا يعرف ثباتا على الرغم من أنه حانة، وبأننا لسنا إزاء زبائن عرضيين قادمين من جهات شتى. إننا إزاء جماعة متماسكة تردد أغنية جماعية، تريد أن تنسى ساعة

من الزمان كثرة العيال وقلة المال، والحر والذباب (فنحن فى الصيف)، وأنه يوجد عالم خارج "قضبان" الخمارة (فهى تطل على حارة خلفية بنافذة وحيدة من خلال قضبان حديدية). هل نحن إزاء معنى مجازى يجسد فيه زبائن الخمارة سكان مصر فى حالة من التكيف السلبى على المعاناة، والهرب إلى سجن عالم وهمى من الصفو والحب لكل شئ، والتطهر من أشباح المرض والكبر والموت، وتخيل أنهم فى صورة منشودة، يسبقون الزمن بقرون كاملة؟

هل تصور تلك "الأسرة" مصر أثناء النظام القديم وطرق تفكيرها الحالمة بمستقبل مغاير، وكأنها سكرت بنبيذ جهنمى فى حانة يملكها رومى أعجف مدبب؟ وماذا عن الرجل الغريب الذى هبط على الخمارة ولم يكن قد بقى فيها كرسى واحد خال؟. إنه يستولى على كرسى الخواجا الرومى ثم يضعه لصق الباب الضيق كأنه حارس السجن. وفى البداية بعد أن نظر فى أرجاء المكان يجد مائدة خالية، اختفى عن الأنظار حتى ظنوا أنه ذهب إلى الأبد ولكنه رجع. لقد جاء متجهماً وعاد متجهماً ثم جلس متجهماً. لم ينظر نحو أحد، وتجلت فى عينيه نظرة حادة صارمة ولكنها غائبة لائذة بعالم مجهول لا ترى أحدا ممن يملأون المكان. هل تشى هذه الحركات الطقسية للرجل الغريب عن استيلائه على السلطة دون أن يحرك الخواجا الرومى وجرسونه العجوز ساكنا، وهل يعنى اختفاؤه ثم رجوعه إشارة إلى أحدث سياسية بعينيها؟ (قد تكون أحداث مارس ١٩٥٤)، وهل تعنى نظرته الغائبة أن أحلامه ليست من نوع أحلام "الأسرة" فى الخمارة؟ لقد أطلق حضوره غير المنتظر شحنة كهربائية نفذت إلى أعماق الجالسين. سكت الغناء الجماعى وانقبضت الأسارير وخمد الضحك. ثم أفاقوا من صدمة المفاجأة وهول المنظر، فالغريب منظره قاتم وقوى ومخيف وملابسه متوافقة مع قتامته ومؤكدة لها، ظاهر السلطة قبل أن تستتب مماثل لباطنها فى رمزية البلوفر الأسود والبنطلون الرمادى الغامق والحذاء المطاط البنى، كأنها شعبية الطابع وثمة توافق الرداء مع البناء المظلم.

المواطنون فى عالم أحلامهم وأمنياتهم يستأنفون لهوهم، ويعودون من جديد إلى السمر والمزاح والشراب. ولكن الغريب الجالس على كرسى السلطة لصق

باب السجن لم يغب عن وعيهم، ولم ينجحوا فى تجاهله، وظل يثقل على أرواحهم كالضرس الملتهب. هل تردد أوصاف الغريب أبيات قصيدة "عودة ذى الوجه الكئيب" لصلاح عبد الصبور متمثلة فى قطاع من المثقفين الشعبيين الذين استغرقوا بالنبيذ الجهنمى للحلم والنسيان وبناء المدائن الفاضلة على موائد الخمارات؟

إن الغريب يصفق هو أيضا بقوة مزعجة، فيجئ الجرسون العجوز إليه حاملا النبيذ الجهنمى. فالجرسون وهو من جهاز السلطة القديمة فى الخمارة يخدمه طائعاً. ويظل الغريب المخيف يعب من نبيذ الأحلام كوباً فى إثر كوب مجدداً الطلب، وما شربه يكفى لقتل فيل، ولكنه يجلس كالحجر الصلد لا يتأثر ولا ينفعل ولا تنبسط له أسارير. إنه يطرد القط الأسود الذى يتمسح بالسيقان بدلال ويدلله الزبائن. ويحول الرومى رأسه نحو الحجرة بوجهه ذى النظرة الميتة، ثم يرمق الغريب مليا ويعود ينظر إلى لا شئ. السلطة القديمة لحانة الوعى السلبى الحالم فى صخبه المرح أجنبية عنه فى حالة من الجمود الميت. وفجأة تأخذ الغريب نوبة من العنف الغاضب ويتهدد ويتوعد محركا قبضته وتستقر فى صفحة وجهه أقبح صورة للغضب، ويستفحل الصمت والخوف. وتسود الجو عربدة القوة المطلقة المجنونة، وينطلق صوت الغريب الغليظ كالخوار باللعنة والويل، مهدداً بقبضته كل الأعداء وكل الذين وراءهم "ليأت الجبل وما وراء الجبل"، فهذه كما يقول هى المسألة بكل بساطة وصراحة. ويتنبه الغريب لأول مرة إلى وجود زبائن الخمارة بالمقارنة بتصوره أنه محاط بكل بساطة بصفوف وراء صفوف من الأعداء. إنه لا يعرف أنهم كانوا هناك قبل حضوره، فعلى عينيه التى تطارد رؤى شبحية غشاوة، وهو مبتدأ عالم الخمارة لا يعترف بمن سبقوه إلى الحلم، ويفرض عليهم ألا يغادر أحد المكان، وكأن تقييد الحركة معادل للأحكام العرفية أو حالة الطوارئ. وهو يبرر ذلك بأنهم "عرفوا "الحكاية" و"سمعوا كل شئ"، فيمكن أن يكونوا جزءاً من مؤامرة ضخمة تحيط به، إنهم كذابون مخادعون وكيف يصدق سكيرين معربدين؟ مع أنه أكثر الحاضرين معاقرة للنبيذ الجهنمى. لقد قيد حركتهم داخل السجن. ويعد "الحوار" من جانب

واحد بين الغريب المتسلط والزبائن يخبرنا الراوى العليم أنه وضح لهم أن الموقف لا يعالج إلا بالقوة وأنه لا قوة لهم. ورجعوا إلى مقاعدهم بغضب مكتوم ومهانة لم يجربوها من قبل. وألحت عليهم أسئلة واحدة. من الرجل؟ أهو سكران. أهو مجنون وما الحكاية التى يتهمهم بسماعها؟. ولم تحرك ديكتاتوريته الخمار الرومى بصمته الميت، وواصل الجرسون خدمته وكأنما هو لا يرى ولا يسمع. ويستمر الغريب فى تهديداته "لزبائن خمارة حقيرة كهذه الخمارة". ويقول أحدهم "نحن آباء صادقون ومؤمنون مخلصون ولا يمنع ذلك، أو لعله بسبب ذلك تشتد حاجتنا إلى الترويح عن النفس المثقلة". وللخمر هنا دلالة تقترب من دلالتها فى "أولاد حارتنا" "وزعبلاوى" نشوة الوصول الصوفى والانجذاب إلى المطلق أو الانطلاق إلى آفاق من تخيل مستقبل بهيج. الرجل مخيف ولعله خائف. يعترض المنفذ الوحيد للمكان قويا عنيفا فولاذى البناء مثل قضبان النافذة دون أن يكف عن الشراب. ولكن ألا يوجد سبيل للمقاومة؟ فى تلك الداهية وهذا الذل والخزى؟ ويرى أحدهم أن الموقف مضحك. ويقترح آخر نسيان الباب الموصد إلى حين ومعاودة الشرب. وجاءت الأكواب الجهنمية. ولم يعبأ الغريب بهم. وأفرطوا فى الشراب ودارت الرءوس. واستخفتهم النشوة وانزاحت الهموم. وتعالى الضحك ورقصوا فوق مقاعدهم وغنوا معا لعيد الأنس الذى هلت بشايره وتجاهلوا الغريب وسجنهم. وماذا حدث لأسرة الزبائن التى اعتادت أن تواجه القهر بالسخرية منه، وتجاهله بغيبوبة من السلبية. لقد حدثت المعجزة العكسية إذ تقهقر الحاضر حتى ذاب فى مد من النسيان، وتحللت الذاكرة فتفضت من خلاياها كل كنوزها ولم يكن الواحد يعرف صاحبه فقد تفتتت الجماعة إلى أفراد مبعثرين ضائعين ذاهلين دون تاريخ مشترك يتذكرونه.

وفى غمرة الاختلاط والتشوش يحدث انقلاب ضخم لا يلحظه ولا يدركه الزبائن على حقيقته. إن الجرسون العجوز ينهر الغريب الضخم الجبار مهددا متوعدا، فربما غلبه النعاس وهو يواصل الشرب. والجرسون العجوز يصيح به: اصح يا كسلان وإلا هشمت رأسك. وفى لحظة كان الديكتاتور محنى الهامة من الانكسار يقوم بالخدمة ذليلا، يرفع الأقداح والصحاف وينظف الموائد ويجمع

النفايات من الأرض. كان يعمل صامتا وقد غشيه حزن عميق واغرورقت عيناه بالدموع، ولم يعد يشبه ذاته القديمة.

لقد كان الزبائن فى البداية يرددون أغنية جماعية، وتصفو نفوسهم متحررة من التعصب والخوف ويرسمون بأخيلتهم مدنا فاضلة، محلقين بالنبيذ. وفى النهاية حل الكدر محل الصفو ولم يعودوا يبصرون ما أمامهم وكفوا عن أن يكونوا جماعة متماسكة نتيجة لرد فعلهم السلبى على تسلط "الغريب" الذى لم يكن منتميا إلى تاريخهم ولا إلى جماعتهم.

وفى البداية كان الغريب عملاقا مهيبا وانتهى متهالكا ذليلا فقد كان معزولا عن الجميع، سجين كوابيسه وأوهامه وبطشه، وهزم فى دقائق دون مقاومة.

وفى البداية كان الخمار الرومى والجرسون العجوز يتغاضيان عن بطشه بالزبائن ويسكرانه بخمر الاستبداد والتسلط، وفى النهاية بطشا به وأذلاه بصيحة مفاجئة وربما كنا إزاء مجاز تمثيلى سياسى عن هزيمة ٥ يونية التى بدت مفاجئة وإن تكن أسبابها ماثلة فى نواحى قصور ما سبقها.

ولا تتحرك القصة على المستوى الواقعى بواسطة سببية واضحة أو غير واضحة، فهى تقدم مشاهد متعاقبة متناقضة للزبائن وهم يواجهون حدثا غريبا مفاجئا، وللخواجه الرومى والجرسون وهما يتغاضيان عن دخيل يفرض على الزبائن أشياء مضادة لسير الأمور المعتاد ولمصلحة الخمارة. وهما يستطيعان منعه بل وإذلاله إن شاءا. ودون الرمزية السياسية بإيماءاتها المنبثة فى السرد ولغته لا يكون للقصة تماسك أو معنى يربط مشاهدها المتباينة.

ويذكرنا استسلام الغريب فى لحظة دون مقاومة، باستسلام "فتحية" فى "النداهة" ليوسف إدريس، وقد ارتفع لغط فى تلك الفترة عن أن "فتحية" تمثل اتجاها فى حكومة الثورة يحمل داخله هاتفا عميقا بالسقوط فى أحضان الغرب ممثلا فى الأفندى أخضر العينين. (مقابله الخمار الرومى).

ومهما يكن من شئ فإن توكأ النص القصصى على عكاكيز سياسية من خارجه يحكم عليه بالضعف والتفكك. ومن السهل قراءة "نداهة" يوسف إدريس

دون الاستعانة بالرمزية السياسية، حتى لو كانت مقصودة من الكاتب أو مهموسا بها لبعض الأصدقاء بلغة إغواء المدينة لفلاحة طموح. وليس من الضرورى إدخال هزيمة ٥ يونية طرفا فى قراءة قصة "خمارة القط الأسود"، فرمزيتها السياسية لا تتعلق مباشرة بتلك الهزيمة وهى أوسع نطاقا منها. إنها تتعلق بأثر كبت الحرية على الجلاد وعلى الضحايا. وتلك الرمزية لا تعيد كتابة النص ولكنها تعثر على نص تحتى يضئ النص الحرفى ولا يلغيه ولا يحيله إلى مخطط ذهنى يتألف من مقولات مجردة. إن الطراز الكلى فى التجربة هو المستوى المجازى الذى يصلح لأن يكون عدسة شفافة يرى القارئ من خلالها مشاهد الخمارة الجزئية باعتبارها عالما مكتملا يتجاوز المكان المحدود على الرغم من أن المفردات هى مفردات تغريب وإبهام.

كلام عن السيريالية والتعبيرية واللامعقول

مجموعة "تحت المظلة"

يرى كثير من النقاد أن تلك المجموعة تمثل معظم قصصها خروجا جوهريا على طريقة نجيب محفوظ المعتادة فى إعادة خلق الواقع الخارجى داخل قصصه حتى وقت صدورها. ويذهب رشيد العنانى إلى أن ما تقدمه تلك القصص فى المجموعة هو واقع ينتمى إلى النزعة التعبيرية أو حتى النزعة السيريالية يتسم بفقدان كامل للمعقولية والبنية. فالعالم الذى تمثله هذه القصص عالم لا ارتباط فيه بين النتائج والمقدمات، ولا تضمن اللغة فيه إطلاقا القدرة على التواصل. وهو أيضا عالم دون حس بالغرض تسوده الفوضى والعقم والعنف. ويصل رشيد العنانى من ذلك إلى أنه عالم مصور بواسطة أفضل تقاليد أدب اللامعقول.(٥٣)

ويحسن أن نقوم بقراءة دقيقة لقصة "تحت المظلة" لنرى إن كانت قفزة مباغتة خارج المسار القصصى السابق لنجيب محفوظ. إن قصة "همس الجنون" التى سبقت مناقشتها كانت تشير إلى حالة "العقل" المتوائم فى ركود وسلبية مع منطق لا معقول يسود الواقع، وإلى عناصر الجنون فى هذا الواقع. كما أن قصة "قوس قزح" من مجموعة "بيت سيء السمعة" تصور بالمثل ما فى الآلية المنتظمة العاقلة التى تحكم علاقات مناقشات زائفة تستهدف التسلق من دواعى الجنون.

واللامعقولية. وقد سبق أن أوضحنا أن المفارقة البنائية فى قصص نجيب محفوظ تقوم على التناقض بين المقدمات والنتائج فى جانب منها، وعلى التناقض بين الظاهر والباطن فى جانب أوسع نطاقا.

ومن البداية هناك "منظر" فى قصة "تحت المظلة" أوشكت الرتابة أن تجمده. والكادر السينمائى يضم سحابا متكاثفا كليل هابط ورذاذا متساقطا، ومارة يحثون خطاهم غير نفر تجمعوا تحت مظلة محطة الأتوبيس، وشرطيا فى مدخل عمارة وطريقا خاليا. ومع اشتداد الرذاذ وانهمار المطر ينقسم الكادر إلى قسمين: قسم الواقفين تحت المظلة وقسم الطريق الذى كان خاليا ثم أصبح مشهدا من تعاقب مفردات سينمائية تقليدية: مطاردات وضربات وصدامات وجرائم عنيفة. وينتقل السرد بين تعليقات الواقفين تحت المظلة يتفرجون على ما يحدث فى الطريق والوصف الشيئى المحايد التفصيلى للغرائب التى تحدث. ولن يكون هذا الوصف بمثابة إسقاط ذاتى لحالات سيكولوجية داخلية من جانب فرد من الواقفين النظارة؛ ولن يكون تشظية للمنظور كما هى الحال عند التعبيرية. ولن نجد فى غرابة الأوصاف كشفا عن أفعال اللاشعور وتداخل حالات النوم واليقظة وآثار الأحلام والهلاوس كما هى الحال عند السيريالية.

ولكن الأحداث فى الطريق والمشهد الذى يضمها لا يسيران وفق المنطق اليومى "المعقول" المعتاد ولا وفق الصورة التى تقدمها أجهزة الإعلام للواقع.

وأول كسر لرتابة "المنظر" كان اندفاع رجل راكضا كالمجنون تبعه على الأثر جماعة من الرجال والغلمان وهم يتصايحون: لص. أمسكوا اللص. ثم خفتت ضجة المطاردة حتى ماتت. فالمنظر كله مصور من خلال مرصد هو تحت مظلة المحطة، ولا يعرف الراوى المحايد أشياء تزيد عما يعرفه الواقفون، ولكنه يقدمها متحررا من تعليقاتهم وافتراضاتهم. ويسجل شريط الصوت أن ضجة المطاردة بعثت مرة أخرى. وتسجل الكاميرا ظهور المطاردين وهم يقبضون على اللص، وفى لقطة مكبرة تسجل الضربات والصفعات ومقاومة اللص نسمع من خلفية الكادر ومقدمته صوت المتفرجين الذين شدت أعينهم إلى المعركة يتحدث عن الضربات القاسية العنيفة وعن وشك وقوع جريمة (قتل) أشد من السرقة، وعن

الشرطى الذى أدار وجهه إلى الناحية الأخرى. وكيف تنتهى لقطة مطاردة اللص؟ إن المطاردين يدركهم الإعياء، ويتبادلون كلمات مسموعة معه وهم يلهثون، وينغمسون فى مناقشة مهمة معه، ولا يبالون بالمطر، ويلوح اللص بذراعيه كأنه يخطب وهم يصغون إليه دون كلام. أهكذا تعبر هذه اللقطة "غير المنطقية" عن منطق تعامل المطاردين مع اللصوص فى واقع ما قبل الهزيمة؟ هل تبدو لهم حجج اللصوص جديرة بالإصغاء بعد ضجة المطاردة المنهكة، هل هم مستعدون للمصالحة مع اللصوص؟. ويظل الشرطى المدافع ببندقيته عن قانون النظام السائد ساكنا. لذلك خطرت فكرة عند أحد النظارة أن يكون "الحدث" منظر تصوير سينمائى. هل يشاهد الواقفون تحت المظلة فيلما أثناء التصوير، ولا داعى للاندماج فيه؟ إن هذا التعليق بمثابة كسر للإيهام لدى متفرجين سلبيين يعتبرون الواقع فيلما لا يشاركون فى تمثيله، ويظلون يبحثون عن الكاميرا وعن المخرج وراءها.

وبعد ذلك تجئ لقطة أخرى تجذب الأنظار من لقطات الأفلام الهوليودية. مطاردة حامية بين سيارتين واصطدام وانفجار واشتعال نيران.. ومصرع بشر، ولم يهرع أحد نحو الحادثة ولم يكف اللص عن الخطابة والشرطى لا يريد أن يتحرك. أما النظارة فلا يبرحون مكانهم خشية المطر. هل كانت هذه اللامبالاة هى التى تطبع الموقف من كوارث الصراع الاجتماعى الحاد الدامى فى واقع هذه الفترة؟ وينهمر المطر انهمارا مخيفا ويقعقع الرعد وهو جو منذر بالتهديدات والسوء. ولكن لقطات اللص تقيم جسرا بين المشاهد المختلفة التى لا تقدم فى نمو متصل بل عبر قفزات مفاجئة. وتحت "الانهمار المخيف" للمطر يخلع اللص ملابسه ويتجرد عاريا يرقص فى رشاقة احترافية ومطاردوه يصفقون له تصفيقات إيقاعية، على حين تشابكت أذرع الغلمان وراحوا يدورون من حولهم فى دائرة متماسكة. الرقص والتصفيق للص العادى رغم نذر المخاطر. هل كانت الإيقاعات الاحتفالية الراقصة دون خجل هى النغمة السائدة فى واقع تلك الفترة؟ ويتكرر صوت منبعث من المتفرجين: إن لم يكن منظرا تصويريا فهو الجنون، منظر سينمائى بلا ريب، وما الشرطى إلا أحدهم ينتظر دوره، وسوف

نكتشف المخرج فى النهاية وراء إحدى النوافذ. فهل كان الواقع السياسى فى تلك الفترة عروضا تمثيلية غرائبية للأوضاع المجنونة؟ وننتقل إلى ازدواج تكوينى حركى فى البناء الكلى للمشهد: لقطة رجل وامرأة فى نافذتين، كاملى الزى، ينزلان إلى الطريق ويسيران متشابكى الذراعين بلامبالاة، وأخذا يخلعان ملابسهما عند السيارتين المهشمتين حتى تعريا تماما تحت المطر. وتستلقى المرأة على الأرض طارحة رأسها فوق جثة القتيل فى حادث التصادم، المنكفئ على وجهه، ويمارسان الحب مع تواصل الرقص والتصفيق ودوران الغلمان وانهمار المطر. هل نحن أمام مشهد يواصل موقف أفراد من الطبقة الوسطى فى "ثرثرة فوق النيل" رواية نجيب محفوظ قبل الهزيمة (١٩٦٦)؟ إنه مشهد الهروب العدمى إلى الجنس والمخدر، وجمود الحس واللاأخلاقية. وتصور القصة المطابقة بين الاستغراق فى الحس والموت فى الحياة عن طريق العناق فوق الجثة، ودفن العاشقين فى منظر لاحق وهما لا يستفيقان.

ويرتفع الصوت من خلفية الكادر: إن لم يكن تصويرا، فهو فضيحة وإن يكن حقيقة فهو جنون. ويشعل الشرطى سيجارة.

وفى الطريق الذى يستقبل حياة جديدة، تجئ من "الجنوب" قافلة من الجمال يقودها رجال ونساء من البدو عسكرت على مبعدة قصيرة من اللص الراقص وتجئ من "الشمال" مجموعة من سيارات السياحة محملة بالخواجات يستطلعون المكان دون مبالاة بالرقص أو الحب أو المطر. هل نحن فى ملتقى تأثيرى السلفية والحداثة الغربية؟ وبعد ذلك يقبل عمال كثيرون تتبعهم لوريات مثقلة بالأحجار والأسمنت وأدوات البناء. فما هى نتيجة "البناء"؟ إنهم بسرعة مذهلة شيدوا قبرا رائعا، وعلى مقربة منه أقاموا من الأحجار سريرا كبيرا فغطوه بالملاءات وزينوا قوائمه بالورد. واستخرجوا الجثث من حطام السيارتين مهشمة الرءوس محترقة الأطراف ورصوها فوق السرير، وحملوا العاشقين المتعانقين إلى القبر. هل كانت "التنمية" معرضا مزينا بالورد لصرعى الصدام الاجتماعى، ومقبرة لأحياء سادرين فى غيبوبتهم الحسية؟ لقد استقبل العمال بعد ذلك اللوريات فانطلقت بهم فى سرعة عاصفة وهم يهتفون بكلام لم يميزه أحد. وينبعث صوت من

المتفرجين تحت المظلة: كأننا فى حلم وصوت آخر حلم مخيف. ودلالة الحلم تقف هنا عند أن ما يحدث بعيد عن المنطق الواقعى المألوف ولكنها لا تمتد إلى الغوص فى اللاشعور وفقا للتداعى السيكولوجى الطليق عند السيريالية. حقا إن الجمع بين عناصر متنافرة فى الأحداث قد تذكر بماكينة الخياطة والمظلة على منضدة التشريح أو جثة الحمار على البيانو فى اللوحات السيريالية الشهيرة. ولكن هذه الأحداث المتنافرة من قتل وصراع وجنس ومطاردة ورقص وتصفيق تنبثق جميعها من مصدر واحد متجانس هو لا معقولية واقع التمزق والقمع ومشروعية الاستغلال، والضياع والتمرد الكسيح والشعارات الكاذبة. أى واقع ما قبل الهزيمة. إنها الصورة الحقيقية للواقع مقابل صورته الوهمية فى أذهان المتفرجين الذين ينتظرون نهاية سعيدة للفيلم. وتواصل الأحداث الغريبة إكمال الصورة الكلية. ففى تقابل البدو والخواجات يتربع فوق القبر رجل يرتدى روب القضاء ولا يعرف أحد هل ينتمى إلى هؤلاء أو إلى أولئك. إنه الحكم النزيه المحايد ينطق بالحكم الفصل فلا يميز كلامه أحد، ويغطى عليه التصفيق وضوضاء الأصوات بلغات شتى وأمطار. ولكن كلماته غير المسموعة تؤدى إلى عنف وتضارب، فالمعارك تنشب فى محيط البدو وأخرى فى مواقع الخواجات كما اشتعلت معارك بين بدو وخواجات. تفتت وتشتت وتصارع وما من حكم، بل إن من يلعب دور الحكم يزيد الأمور سوءا. وحول الصراع المستشرى جعل آخرون يرقصون ويغنون وأقبل كثيرون حول القبر وراحوا يمارسون الحب عرايا وأخذت النشوة اللص فتفنن فى رقصه واشتد كل شئ وبلغ غايته. القتل والرقص والحب والموت والرعد والمطر. إن لا معقولية الوضع بمفرداته التى يدركها العقل ويتعرف عليها ويفهم شذوذها تعرض بلغة مونتاج مشهد عيانى. وتؤكد الفانتازيا هذا الشذوذ ومن ناحية أخرى نلمس مشاعر عدم التأكد عند المتفرجين ومد وجزر عدم التأكد، من الأمل فى اكتشاف الكاميرا والمخرج إلى الإحباط المتكرر لذلك الأمل، إلى مصرعهم فى النهاية برصاص الشرطى. لقد اندس بين المتفرجين رجل ضخم يلعب دور المخرج المختفى وبيده منظار مكبر يراقب به الطريق. وهو يغمغم استمروا وإلا اضطررنا لإعادة كل شئ من البدء. وحينما تتدحرج رأس

قتيل يحدق الرجل مليا ثم يهتف برافو برافو. ويوجه منظاره نحو رجل وامرأة يمارسان الحب ثم يهتف غيرا الوضع.. حذار من الملل. فهناك بين المتفرجين من يلعب دور مخرج وهمى لمأساة كوميدية حقيقية، كأنه موجه الأحداث وسيد العرض، والعالم ببواطن الأمور. وكما ظهر هذا "الأستاذ" فجأه كأنه التفسير المنطقى للأحداث المجنونة تراجع فى قفزة مباغتة. وتوارت نفخته وذاب صلفه كأنما طعن فى السن أو تردى فى مرض. لماذا؟ لأن نفرا من الرجال ذوى هيئة رسمية يتجولون غير بعيد من المحطة كأنهم كلاب تشمم بوليسية. واندفع الأستاذ (التفسير المريح) راكضا مجنونا ويطارده الرجال الرسميون كعاصفة واختفوا جميعا عن الأنظار. لم يكن المخرج، لعله لص أو مجنون هارب أو لعله ومطارديه ضمن المنظر السينمائى. هل نحن أمام أحداث حقيقية؟ هل هذا الواقع قابل للتصديق؟ هل هو الواقع بمنطقه المعقول؟ يطمس السرد المحايد الفاصل بين الحقيقة والفانتازيا. كما يكشف عن أن "الحقيقة" فى إدراك الواقفين تحت المظلة، أى الصورة المعيارية للواقع الاجتماعى-حيث يعاقب اللص ويتدخل الشرطى لإقرار النظام والتحقيق فى التصادم وتمنع الناس عن ممارسة الجنس فى الطريق العام أو فوق الجثث، وحيث يكون البناء بهدف تعميق الحياة لا دفنها وإنشاء القبور وتجميلها... الخ-لم تعد واقعية. لقد أصبح الواقع معاديا للمبادئ التى من المفترض أن يبنى عليها. ويقدم الطريق باللص الراقص "العارى"، "والعرايا" الذين يمارسون الجنس فى الطريق العام مفتاحا إلى وظيفة "التعرية" فى السرد بأكمله. هذا واقع يخلع ملابس المعيارية ليبدى جوهره البشع، فهناك تعرية من الجلد السطحى وغوص إلى الأحشاء العفنة. إن من يشارك من النظارة فى اللعبة كترس للدعاية فى آلية المجتمع منخرطا فى الإيهام دون إذن من السلطة يطارده رجال ذوو هيئة رسمية وطبيعة الكلاب المتشممة. وفى هذا المجاز التصويرى لكلية الواقع لابد أن يستدعى المتفرجون للشهادة عند تحقيق لابد أن يجرى، فهم لا يستطيعون أن ينصرفوا بإرادتهم فالسلطة تشل تلك الإرادة. وهل ثمة أمل باق؟ إن المتفرج الذى يتصور أن هناك أملا باقيا فى الاتجاه إلى الشرطى ومناداته للمجئ تحت المظلة يتسبب فى كارثة تطفئ أى

أمل. إنه وزملاءه يشبهون بطل كافكا فى "المحاكمة"، ويتعرضون لاتهام بأن وراء اجتماعهم هدفا شريرا، ويحكم عليهم الشرطى بالإعدام، ويطلق عليهم النار بسرعة وإحكام، ليتساقطوا واحدا فى إثر الآخر جثثا هامدة. ويرسم السطر الأخير صورة للسلبية العاجزة فى أقصى درجات البشاعة. لقد انطرحت أجسادهم تحت المظلة. أما الرءوس فتوسدت الطوار تحت المطر. فالمتفرجون حينما وضعوا أملهم فى الشرطى دخلوا "كادر" القتل والضياع. وفى الكادر فانتازيا انهيار واقع تحت وطأة القمع والتفسخ والعهر والتمزق وما تسببه من أنانية ولا مبالاة. ويمكن استخلاص المعنى من ترتيب الوقائع والأحداث التى تبدو منفصلة متناثرة ولكنها متقاطعة متشابكة تؤدى إلى نهاية كاشفة، وتتلاقى القفزات المفاجئة فى تيار كلى مطرد النمو.

ومن الواضح أن تلك القصة لا تشايع التعبيرية والسيريالية فى زعمهما أن الأدب لا مرجعية له فى الواقع الموضوعى، فهى تطمح إلى رفض السياق الموضوعى الشامل وإبراز دلالته الحقيقية وتصوير الوحدة الجدلية بين الظاهر والجوهر مهما تباينا.

وهذه القصة لا تصور مزق الواقع تصويرا تلقائيا مباشرا انطلاقا من وعى ذاتى بل تلح على مقابلة لقطات الصورة بواقع مستقل عن كل وعى. ولسنا على الإطلاق فى حضرة تيار تداعيات ذهنية. وكل اللقطات "اللامعقولة "هى أجزاء فى مكانها "الصحيح" من المركب الكلى للواقع المرفوض، وهى تشويهات منطقية بالقياس إلى هذا السياق الشامل للحياة الاجتماعية السياسية.

فهل تخلى نجيب محفوظ فى هذه القصة عن "الواقعية" التى اشتهر بها؟ النقاد الذين يذهبون إلى ذلك يفترضون أن "الواقع" هو ما يبدى نفسه للكاتب والشخصيات التى يخلقها فى تبد فورى مباشر تجمد فى المباشرة، دون اختراق السطح لاكتشاف الجوهر. لذلك يعتبرون الواقعية تكرارا لسطح أجزاء من الواقع فى مستوى التجربة الفورية التلقائية. ولكن "واقعية" محفوظ لم تنتم إلى نزعة طبيعية تقف عند فسيفساء أجزاء السطح متجاهلة الجوهر والكل. لقد كانت واقعيته تتجاوز حدود النزعة الطبيعية التى تفترض أن العالم الاجتماعى

البورجوازى العادى صلب متماسك. وطالما عمل بالرمز والفانتازيا إلى النفاذ إلى الجوهرى والكلى فى الواقع الخارجى وإلى النفوس المغتربة المنقسمة على نفسها سواء فى المرحلة المسماة بالواقعية أو المرحلة المسماة بالفلسفية. لقد عمل على هز الأفكار الثابتة اليقينية عن الواقع سواء تلك الراكدة فى الفهم اليومى المشترك أو تلك التى تروجها أجهزة السلطة الإيديولوجية.

ولن نرى شخصيات نجيب محفوظ فى قصص "تحت المظلة" التى سنناقشها ذائبة فى حالات ذهنية أو نفسية منزوعة من أى واقع خارج ذواتها، فهى أقرب إلى "الأدوار" التى قد تكون نموذجية نمطية رغم تفريدها. ويصعب إدماج طريقة تشخيصها فى تقنيات التعبيرية أو السيريالية. ولن نرى الواقع الموضوعى فى هذه القصص دون ملامح حاكمة تتعلق بالسمات المميزة للتضاد بين القاهرين والمقهورين بين الرفض والإذعان، بين السلبية والتواطؤ. فهذا الواقع لا يختزل إلى فوضى كاليدوسكوبية لا سبيل إلى فهمها، فالسرد يقدم إيماءات كثيرة لفهم الفوضى واللامعقولية فهما نسقيا معقولا. إن هذه القصص لم تتجه قط إلى تدمير الوحدة بين العالمين الخارجى والداخلى، ولم تفرغ الفرد أو المجتمع من المعنى. وحينما تصور تلك القصص فترات هزيمة وتمزق وإحباط، وأفرادا يستولى عليهم اليأس والجزع، وتاريخا يبدو على السطح بلا غاية أو متقلصا فى ديمومة آسنة، وأشياء وأفعالا تفقد سببيتها ومعناها وتبدو عرضية بشعة فإن منظور تصويرها لا يعتبرها الطبيعة النهائية القدرية لوضع الإنسان فى العالم، بل يوحى برفضها وإمكان تجاوزها عن طريق الإيماء إلى مسبباتها الاجتماعية والسياسية.

وفى تصوير فترات الهزيمة والتمزق والإحباط استخدمت قصة "تحت المظلة" تقنية المونتاج السينمائى، وتجاور لقطات متشظية مبتورة غير متصلة لتؤدى إلى نقل الإحساس بتدمير الكلية الإنسانية فى تلك الفترات. ولكن هذا المونتاج الذى ربط بين لقطات متغايرة متباينة يحدث فى المتلقى صدمة حادة عنيفة تدفعه إلى استبصار رافض للمنطق المختل. فهل لجأ نجيب فى تصوير تلك الفترات إلى نزعة اللامعقول أو العبث وهى بمثابة تتويج فنى للتعبيرية والسيريالية؟

النوم

ولننتقل إلى قصة "النوم". مثقف يخرج من باب بيته. النخلة الوحيدة فى الفناء المترب تذكره بحوش قرافة. فشبح الموت فى السطر الأول نلتقى به فى السطر الأخير والبطل يقول لنفسه ما أحوجنى إلى نوم طويل، طويل بلا نهاية". وفى حوار مع صاحب البيت سيتكرر أيضا عند النهاية، يسأله عن معنى الجلسات التى تعقد فى شقته لتحضير لأرواح، وهو لم يره مرة واحدة فى صلاة الجمعة. والمؤمن الحقيقى لا يهتم بهذه الألاعيب. ويرد البطل: إن الاهتمام بذلك يعنى الإيمان بالأرواح. فيجيبه صاحب البيت: بل يعنى الشك أولا وأخيرا. الاثنان غارقان فى مسائل ما فوق الطبيعة كما حدث فى المناخ العقلى بعد هزيمة ١٩٦٧, ولكنهما معا لا يتفقان على إصلاح جدار دورة المياه فى البيت، ويضع كل منهما المسؤولية على الأخر. والبطل ثقيل الرأس عقب ليلة لم ينم فيها أكثر من ساعتين، فبعد انفضاض جلسة التحضير قضى الليلة فى نقاش مع زميله مدرس التاريخ عن المصير دون أن يكون للنقاش ثمرة. وقال له أحد الأصدقاء ضاحكا: خير حل أن تتزوج. لا ينبغى أن تبقى النخلة وحيدة إلى الأبد. ويتراءى له فى فراشه وجه محبوبته ويسأل نفسه لم كانت أمه تؤكد له دائما قبيل وفاتها بأيام بأن كل شئ يدعو للحمد؟. انتقال مفاجئ فى أخيلته بين أمنيته الكسيحة فى المشاركة العاطفية وشكه فى طمأنينة أمه بين أحضان العقيدة التقليدية. وفى الصباح يذهب إلى الكازينو الخالى جالسا عند مدخل الحديقة الفاصلة بين الكازينو ومحطة الديزل. وثقل رأسه ومضى فى تهويمات، ويقول لنفسه عن الجرسون الذى يمارس الحياة العادية دون تفلسف مثل أمه: "إنه يبتسم ابتسامة العقلاء، ومع ذلك فما لم نعرف كل شئ ستظل معرفتنا الأشياء الصغيرة القريبة ناقصة وغير مبررة" المثقف المعلق دون حسم بين ملاحقة الحقيقة المطلقة، والأجوبة الكلية النهائية بعد الشك فى العقائد المريحة وبين عجز قدراته عن الوصول إلى ما يبتغيه. وصورته هى صورة من يرنو إلى السحب حتى يبيض كل شئ فى عينيه، دون أن يثبت البياض على حال، فيتميع ويتموج ويتحول إلى لون معتم بلا شخصية ولا شكل. فالبحث الميتافيزيقى غيبوبة تحول دون رؤية

معطيات الواقع. إنه يتخيل بدافع من رغبته فى الهدوء المطلق بلا فعل أو حركة مثوله بين يدى بوذا فى الحديقة اليابانية، ويسمع صوت مدرس التاريخ وهو يقول مشيرا إلى بوذا: "الهدوء والحقيقة والانتصار" ثم وهو يؤكد قوله مكررا: "الهدوء والحقيقة والهزيمة". وفى تصوير السمات العقلية للمثقف المنعزل السلبى المحلق فى الأوهام الميتافيزيقية تأتى كلمة الانتصار مرادفة لكلمة الهزيمة. فما الفرق؟ وفى تهويمات حلميه عما يحدث أمامه ولا يراه -وسنعرف أن ما حدث هو مصرع حبيبته بين يديه وهو نائم، ولم توقظه المطاردة ولا الصراخ ولا استغاثتها وهى تناديه باسمه - يتبين اهتزاز أوراق الشجر بصرخة حادة لطفل أو امرأة. فماذا كانت الاستجابة؟ لقد خفق قلبه وانتعش بروح الغزل، وأراد أن يستشهد ببيت شعر لعمر الخيام ولكن هيهات. وناداه صوت صديق مبادرا: "خير حل أن تتزوج. وفى التحقيق يقول إنه كان يحبها، وكان يفكر كثيرا فى طلب يدها، ثم لم يفعل شيئا، لم يكن قد اتخذ قرارا بعد، ووقعت الواقعة وهو نائم. ويشعر بحسرة لا دواء لها. وبأنه اتعس من المقتولة التى ارتطمت استغاثتها اليائسة بجدار النوم. ولم يعد أحد يجهل الواقعة ويقدم الناس له العزاء مسلمين بداهة بعلاقته بها. الخطبة تعلن بعد الوفاة. وربما تمادت الظنون وراء ذلك. وينقضى النهار وهو يهيم على وجهه كأنما يداوى أزمته الطاحنة بالحركة المرهقة ويرفض تجاذب الأحاديث الميتافيزيقية مع مدرس التاريخ، وهو ممثل السلبية العقيمة مطاردة بجحيم الرأى العام وأسئلته. المنعزل يصبح حديث الضاحية. إنه متهم مجرم. مسئول عن الاستغاثة الضائعة لا مفر. واعتصر الألم قلبه فتجرعه سما بطيئا. ويتمنى الموت وهو فى أقصى حدود العناء.

وتقوم القصة على حبكة تقليدية ومسار خطى. فالبطل السلبى الغارق فى سبات الميتافيزيقا العاجز عن اتخاذ أى قرار يلبى أعمق رغباته، تؤدى به سلبيته إلى الاصطدام بحادثة مروعة تهزه هزا عميقا، وتكشف له قسرا عن الجريمة التى تنطوى عليها سلبيته، وتحاصره النظرات والهمسات والإدانات حتى يتمنى رقادا طويلا بلا نهاية. إنها قصة لا علاقة لها بتقاليد أدب اللامعقول أو بتقنياته بل ترتبط بتقاليد القص الكلاسيكى وتقنياته. أفعال ثابتة فى الاستهلال للقيام

بالتشخيص، وحدث مختلف يغير الشخصية ويحركها بحيث لا تعود قادرة على ممارسة روتين حياتها ومكابدة حالتها الذهنية والنفسية بنفس الطريقة، "انقلاب" كلاسيكى على أساس من "تعرف" مفاجئ، وحدث متحرك يغير أفعالا ثابتة، وشخصية تحركت وجدانيا. وكان الحدث هنا بمثابة مفترق الطريق. وثمة حركة متصاعدة تصل إلى "الذروة" ثم تهبط. كما أن نسيج القصة من تراكيب لغوية واستعارات وأوصاف وفقرات حوارية ونغمة سردية تتكامل مع بنية الأحداث ودلالتها. والمعنى الأساسى هو معنى عقلانى يترقرق فى حركة زمنية تكشف عن ترابط منطقى يقوم بإرشاد وتوجيه أحكام القارئ. وهذا المعنى متصل بنغمة الراوى غير المتعاطفة مع سلبية البطل، وهى نغمة متحكم فيها تعد القارئ لتحول الأحداث، ويمكن استخلاص هذا المعنى الأساسى من تصوير الشخصية وأفعالها وحالاتها النفسية وحركة الأحداث والمشهد وبقية العناصر الأخرى متضافرة. وهو معنى يتعلق بسلبية قطاع معين من المثقفين، وليس بسلبية شعب أمام دكتاتور يعبده هذا الشعب، ولا بسلبية قدرية للإنسان فى الكون أمام لامعقولية الوجود. وتكشف استعارة النوم الذى يرادف الشلل والعقم والوحدة والموت عن موقف إيجابى يقظ يتخذه السرد.

قصة الظلام

وبعد استعارة النوم، ننتقل إلى استعارة الظلام ظلام كأنه جدار غليظ. "إنهم" دون تفصيل أو تلميح لمن يكونون،يجتمعون فى عدم ولا صوت إلا قرقرة الجوزة. والجوزة تدور حتى تتم دورتها فى الظلام. فترجع إلى "المعلم" بطريقة ميكانيكية. ويقول المعلم: إنى أرى فى الظلام، اعتدت ذلك لطول معاشرة السجون والخلاء. فهو يراهم على حين أنهم لا يرونه ولا يرون شيئا. والمشهد حجرة منعزلة مرتفعة، كأنها حصن ولها من الظلام حولها حصن آخر. "وهم" معلقون فى الهواء غائصون فى الظلام كأنما يعيشون فى الزمن الذى لم تكن الأعين قد خلقت فيه بعد. لا يعرفون للحجرة التى يترددون عليها شكلا إلا مس الشلت والحصيرة المفروشة بينها. انهم جميعا كما يشير إفصاح "المعلم" من طلاب اللذة، وكما

يفصح الراوى يشدهم إلى هذه الحجرة داء واحد، والوعد بالأمان والستر وهم جميعا غارقون فى الإثم. ومثلما كان بطل "النوم" غارقا فى التحليق الميتافيزيقى العقيم، فإن أبطال هذه القصة من طلاب اللذة التى يتيحها المخدر، يعيش كل منهم فى ظلام عالم خاص به مغلق الأبواب عليه ولا يدرى أحد منهم عن الآخر شيئا. انغلاق وسلبية اللذة فى أسر الحسية التى لا تقل تدميرا عن السهر فى جلسة تحضير الأرواح.

ويقرأ رشيد العنانى القصة باعتبار أن محفوظ يقدم فيها سخريته التى تبلغ أقصى درجات المرارة من الحكم الشمولى وغيبوبة الشعب فى نفس الوقت. والناقد يذهب إلى أن قوة الاستعارة التى يخلقها تمارس أعظم تأثير لها من خلال التجريد-على طريقة مسرح اللامعقول-للموقف إلى عناصره العارية الأولية. وعنده أن المؤلف يختزل شروط الوجود فى ظل دولة بوليسية إلى تجمع فى الظلام لمجموعة من مدمنى المخدر فى حجرة نائية معزولة، فى ملاذ يهيئه "معلم" من موزعى المخدرات يضع عملاءه تحت سيطرته بالكامل. ويرى الناقد أن المعلم هو الرئيس، فصورة "الأخ الكبير" الأورويلية (نسبة إلى رواية جورج أورويل الشهيرة ١٩٨٤ عن الحكم الشمولى) فى هذه القصة هى "دون شك سخرية من ناصر، والظلام استعارة للإعتام الإعلامى المميز للنظام الشمولى، وغيبوبة المخدر صورة مصغرة لطبيعة العلاقة بين حاكم مطلق كاريزمى ساحر وشعبه المنوم مغناطيسيا.(٥٤)

ولكن القراءة الدقيقة لنص القصة تطرح هذه القراءة للمناقشة. فالموقف الخاص بالغرزة المنعزلة واقعى التصوير لا يحيلنا إلى العناصر الأولية للعزلة الجوهرية للإنسان فى الكون. وتقاليد مسرح اللامعقول لا تسمح بموازاة أساسية بين الموقف المصور وموقف سياسى جزئى محدد فى واقع قومى بعينه. بيد أن المشكلة الرئيسية هى مشكلة العلاقة بين رواد الغرزة والمعلم. فالمعلم يقول لهم: "إنكم جميعا من السادة لكم منزلة تخافون عليها، أما الفقراء فلا يخافون على شئ، ولذلك فلا مكان لهم عندى، ولذلك فهم لا يؤمنون بالظلام والصمت". فطلاب اللذة بحكم الواقع ليسوا جماهير الشعب، بل شريحة ضيقة من ذوى

المكانة والحرص على حسن السمعة. و"المعلم" يرتع فى حرية "السجن والخلاء وسوء السمعة" ويصفه الراوى بالحقارة وسوء السمعة ولا أسرة له ولا عمل، وهو أحدب مغض الوجه قصير القامة نيف على السبعين، أى أنه بعيد كل البعد عن صورة ناصر التى تقدمها أجهزة إعلامه، وعن صورته فى الخيال الشعبى. وما هى طبيعة العلاقة بين المعلم وزبائن الغرزة؟ يصف الراوى همس الزبائن، وسخريتهم من كلام المعلم ولو فى سرهم بالضحكات المكتومة، فهو يثير فى النفوس "سخرية خرساء". فليست علاقة زعيم ساحر بشعب منوم مغناطيسيا. والمعلم يسخر من "العمل والأسرة والواجب" التى تحول بين الزبائن وجعل حياتهم امتدادا جميلا لهذه الجلسة اللذية. ويؤكد أنه لا شئ حقيقى إلا الظلام والصمت المحيطان بممارسة اللذة. إنه يمثل العكوف على لذة المخدر والحس دون انشغال آخر بعمل أو أسرة أو واجب ويلقى إلينا كلام المعلم الموجه إلى زبائنه الذين يسخرون منه صامتين بمفتاح فهم القصة. إنه يقول: فى غمرة الذهول وجريان الأيام على وتيرة واحدة تبدو لى الحياة طويلة كثيفة مثقلة بالملل فلا أخاف الموت، من منكم لا يخاف الموت؟" إن الانغماس فى اللذة وغيبوبة المخدر ينتهى بالملل القاتل والموت فى الحياة. ويمس قوله من المسطولين بعض الوقت وترا حساسا. ويتساءلون فى دخيلة نفوسهم كما يرشد السرد توقعاتنا: من يصدق أنه لا يخاف الموت؟. ويبدأ "انقلاب الأحداث فى القصة "ذات ليلة" بحدث فى اتجاه عكسى على نحو مفاجئ، يطيح بروتين السلام بين الزبائن مختلفى الأديان والآراء بفضل الظلام والصمت ، وبروتين الأمان والستر فى هرب من معترك الحياة. ويقول المعلم الذى حقق معجزة عدم الخوف من "الموت": فى هذه الحجرة خلاصة "مركزة" لحكمة "الحياة". وهو لا يشرح ما يقصده بهذه الخلاصة المركزة لحكمة الحياة، ولا يوضح لنا السرد حتى لحظة تفوهه بهذا الكلام شيئا عن دلالته، فكيف تعبر الغرزة الغارقة فى الدخان الأزرق والظلام والصمت والانفصال الذى لا يمكن عبوره بين الفرد والفرد عن حكمة الحياة بينما يهرب كل الزبائن فيها لحظات بعيدا عن الحياة؟. لابد أن الحدث المفاجئ عقب تفوه المعلم بكلامه هو الذى سيجيب عن التساؤل. لقد كف طويلا عن الكلام وتوقفت

الجـوزة عن الدوران وطال الانتظار فى الصـمت والظلام. هل نام الرجل؟ هل أغمى عليه؟ هل مات؟ لقد بدا لهم أن الرجل ذاب فى الظلام. وأقربهم إلى موضعه مد يده متحسسا مكانه دون أن يجده فى مكانه. وألصقهم بالباب وجد أن الباب مغلق بإحكام. والتفتيش الجماعى عن نافذة أسفر عن عدم وجود نافذة، ولم يجد أحد علبة ثقابه ليتبين الموقف كما لم يجد أحد أثرا لبطاقته الشخصية. فما معنى هذا اللغز؟. يرى رشيد العنانى أن الواقعين فى تبعية كاملة للرئيس، للديكتاتور معلم الشعب فى السير الآمن خارج المكان يتملكهم الفزع. ويذهب إلى أن سرقة أعواد الثقاب ترمز لحرمان الشعب من وسائل الوصول إلى المعلومات، وأن سرقة البطاقات الشخصية-ترمز لتحول الشعب إلى كتلة بلا ملامح فهويتهم ذائبة فى عبادة شخصية الزعيم. ويواصل تفسير تلك الحادثة بأنها تستحضر التبعية العاجزة الطفلية لدى شعب لزعيمة الديكتاتورى. كما يفسر الاختفاء المؤقت للرئيس بأنه قد يكون مرسوما على نموذج استقالة عبد الناصر القصيرة المدى من الرئاسة فى ٩ يونية ١٩٦٧ التى رفضت شعبيا فى عرض جماهيرى حافل بالعاطفة. ويستدرك الناقد قائلا إن التوازى لم يتم الالتزام به على طول الخط فى القصة لأن الزعيم الذى عاود الظهور فى القصة بعيد عن التوبة والندم على العكس من ناصر.(٥٥) وربما ذهب الناقد بعيدا جدا فى تفسيراته القائمة على التوازى الدقيق مع الواقع خارج القصة. وقد سبق أن أوضحنا أن المعلم لا يصلح ممثلا لعبد الناصر على الإطلاق، وأن الزبائن لا يمثلون الشعب على الإطلاق. وفضلا عن ذلك فإن المعلم يقدم تفسيرا مقنعا "لاختفائه" عند عودته، تفسيرا يدعمه التثاؤب الذى جرى من فم إلى فم. لقد خدرهم "بخلطة عجيبة" من ابتكاره، فاستغرقوا فى النوم ساعة كاملة، وتوهموا أفعالا من قبيل التحسس ودق الجدران والنداء بأصوات كالرعد لم تخرج فى حقيقتها عن نطاق رءوسهم. وكانت أفعالهم كالظلام الذى يلفهم ليس لها وجود حقيقى. إن النهاية الحتمية للاستغراق فى غيبوبة اللذة، "وجعل الحياة امتدادا جميلا لها" هو دفع مقدمات الغيبوبة إلى نتيجتها المنطقية. فالهرب من معترك الحياة فى طمأنينة المخدر الذى جعل الزبائن كأنما يعيشون فى الزمن الذى لم

تكن الأعين قد خلقت فيه بعد، فاقدى الإحساس بالهوية الشخصية للأيدى المتلامسة فى الظلام، ينزلق منطقيا إلى تأثير الخلطة العجيبة. "وحكمة الحياة المركزة" ماثلة فى أن من يعيش فى عالم خاص به مغلق الأبواب عليه بسبب ظلام اللذة وغيبوبتها بعيدا عن مواجهة مشاكل الحياة وصراعاتها فى النور ينتهى بفقدان هويته الشخصية، ولا يعود يعرف نفسه أو يعرفه أحد. فنتائج الخلطة العجيبة التى ابتكرها حارس اللذة وقائد الغيبوبة هى فقدان الذاكرة، ومواصلة الشلل الجزئى بفقدان القدرة على الحركة والقدرة على الكلام. لقد كان المعلم يمثل الموت فى الحياة، وملل اللذة، والظلام والصمت المحببين إلى طلاب اللذة. وكان الانقلاب هو الخلاصة المركزة والقفزة الكيفية بعد التراكم الكمى لجلسات اللذة والغيبوبة. إنه لم يكن انقطاعا جاء به شئ من خارج الحجرة المغلقة، شئ من قبيل التوازى السياسى، بل كان التتمة المنطقية المعقولة لطريقة حياة معادلة للموت. ويقول المعلم فى النهاية: انطرحوا جثثا فوق الشلت فغدا سيستقبلكم الخلاء أجسادا "فتية" مبللة بندى الحقول". والجملة الأخيرة التى يتفوه بها المعلم فى خاتمة القصة–بعد أن "ساد الصمت ولم ينبس أحدهم بكلمة وترددت أنفاس نوم عميق"–هى "مبللة بندى الحقول" فى إثر نعت الجثث بأنها "فتية" إنما توحى بالموت فى عنفوان الحياة. وقبل ذلك سمعناه يردد أنه سيخدر نفسه أيضا بابتكاره العجيب، وسيلحق بهم إلى الموت الذى لم يكن يخشاه بعد حياة حافلة به. إن المعلم لا يملك بطاقة شخصية من الأصل، فذاته الفردية ليست هى التى يعنيها السرد، فهو ممثل "الحيوية الشيطانية" للذة فى إهاب مشوه متغضن كما جاء فى وصفه. وهل يمكن تفسير هذه الخاتمة التى تنساب من غيبوبة الظلام إلى الموت الجماعى بأن العلاقة بين الحاكم الشمولى وأمته هى فى التحليل الأخير ميثاق انتحارى؟ لسنا فى الحقيقة أمام زعيم وأمة على الإطلاق بل أمام استعارة عن حالة الغيبوبة عند شريحة ضيقة من السادة.

وتشكل القصة كلا تتكامل بدايته ووسطه ونهايته ويرتكز تصميمه على مبادئ طبيعته الداخلية. كما تترابط المفردات اللغوية وتراكيب الجمل، ومواقع الفقرات الحوارية وتعقيبات الراوى ذات الطابع العام لتقيم عالما من علاقات عميقة

واسعة داخل رمزية الحجرة المعزولة الضيقة كثيفة الظلام. ولم تفتقر القصة إلى منطق يحكمها ولا إلى بنية وحبكة. حقا أنها تمثل مأزقا لامعقولا، ولكن السرد يؤكد أنه ليس مأزق الوضع البشرى، بل مأزق شريحة غارقة فى "الإثم" "جبانة"، تريد أن تمارس الإثم مع "الحرص المضحك على حس السمعة" (ص ٣٢ من المجموعة) وهى "مصابة" تجد عند المعلم مالا تجد عند غيره من "الصنف" والطمأنينة. لسنا أمام غربة الإنسان فى عالم معتقدات محطمة، وضياعه فى منفى بل إزاء غربة وضياع نعرف أسبابها فى العكوف على غيبوبة اللذة. فمادة تناول القصة ليست الإحساس بالجزع الميتافيزيقى فى مواجهة عبثية الوضع البشرى. كما هى الحال فى أعمال مسرح العبث.(٥٧) والقصة تصور عدم معقولية سلوك مجموعة سلبية محدودة العدد بواسطة أحداث تقوم بدور التدليل العقلانى المرتكز على المنطق لرفض هذا السلوك. ويقدم السرد هذا التدليل بلغة صورة عيانية هى الظلام والشلل والصمت والموت كعواقب حتمية للبدء فى منزلق الغيبوبة.

ونصل من تحليل بعض قصص "تحت المظلة" إلى أن محفوظ لم يمر بمرحلة اللامعقول على الرغم مما يبدو على سطح تلك القصص من المظاهر العبثية. فوجهة النظر المنظمة للسرد فيها جميعا كانت تقوم على القيم العقلانية والالتزام الاجتماعى عند تصوير عالم مختلط مشوش متشظ تتسم علاقاته بالافتقار إلى المنطق. وكان تصوير غياب المعنى فى أذهان بعض الشخصيات يتم تقييمه من زاوية إمكان امتلاء الحياة بالمعنى الإيجابى.

ويرى كثير من النقاد أن صدمة الهزيمة وما كشفت عنه من لامعقولية الواقع امتدت إلى مجموعات قصصية هى بعد "تحت المظلة" حكاية بلا بداية ولا نهاية" (١٩٧١) "وشهر العسل" (١٩٧١) فهناك أحداث مزعجة ومذهلة تحدث فى المجموعات الثلاث وتكشف بوضوح تام عن الصدمة التى أحدثتها حرب ١٩٦٧ وعقابيلها على محفوظ. ويلاحظ روجر ألن أن الخاصية الأسلوبية التى تميز هذه القصص القصيرة هى الاستخدام الواسع للحوار. ولم يكن الحوار وسيلة

لاستبصار دخائل الشخصيات وتزويد القارئ بصورة لكينونة الشخصية بل وسيلة لا تعكس إلا وجهات نظر محددة.[٥٨]

ملاحظات عامة

يشترك المنهج الفنى لنجيب محفوظ مع رواد الواقعية العظام فى القرن التاسع عشر فى أنه يرفض رفضا قاطعا وضع الفن القصصى فوق الحياة أو ضدها باعتباره بديلا شكليا أسمى درجة. فمن الممكن عقد مقارنة بين قاهرته وباريس بلزاك ولندن ديكنز من حيث تقديم التفاصيل الجزئية "الطبيعية" للواقع الخارجى ومجالاته وشخوصه ومن حيث الرابطة الحيوية بين القص والتجربة الإنسانية.

وهنا تبرز المسألة المعرفية الفنية التى يطرحها اكتشاف اللحظة الحاضرة فى قص محفوظ. مسألة العلاقة بين الرؤية التشكيلية والعالم الخارجى الواقعى. ومن متابعتنا لأعمال محفوظ القصصية نستطيع أن نستنتج أن عالمه لا يشايع الذين يرفضون دور الرؤية التشكيلية ويقصرونها على أن تكون مجرد وعاء يستقبل معطيات تقدمها الحواس عن عالم الحاضر المباشر، فعالمه لا يعكف على صور فوتوغرافية سطحية. ومن ناحية أخرى فإن عالمه لا يتبنى الاتجاه المضاد، فيجعل الصور التى تشكلها المخيلة وأدوات الصياغة (على طريقة التعبيرية والسيريالية واللامعقول) كل شئ بمعزل عن الحاضر والواقع. وعالم محفوظ لا يبدع تجريدات وشطحات. لقد رأينا أن عالم محفوظ يؤكد-على العكس-التفاعل بين الرؤية التشكيلية الخلاقة والعالم المتغير متعدد الأوجه والقوى الدفينة، وهو تفاعل لا يكتمل ولا يصل إلى نهاية.

أى أن الحاضر فى قصص محفوظ لا يقف عند تصوير الخلفية الخارجية فى دقة تفصيلية، ولا يحتفى بمسار الحياة اليومية فى عاديتها البادية للعيان. فمحفوظ يصور تحت السطح المعتاد وفى أطوائه وفى موازاته مستعينا بالخيال الفانتازى والرمز والتجريد الفكرى والمغامرة التقنية تناقضات ضخمة وعواصف وتحولات وقوى محتجبة وطرقا للحياة السيكولوجية والعقلية ترتبط باتجاهات عميقة لا تلحظها العين. فتصوير الحاضر فى القصص لا تستوعبه واقعية السطح المرئى للظاهر الاجتماعى لأن التشكيل القصصى يقوم باكتشاف منطق التغير والانقلاب حينا والاستمرار الخانق أحيانا، ورسم هياكل عميقة للحياة لا تقتصر على الخلفية الاجتماعية وحدها. كما يقدم نماذج إنسانية متخيلة متضاربة القيم فى حركتها وصراعها على هذه الخلفية، وتقدم أعماقها كما تتجسد فى أفعالها.

وفى أفضل الأحوال كانت القصص القصيرة المحفوظية ـ عند الكثير من النقاد ـ استعارات ذات أساس عميق فى التفاصيل الواقعية، على حين أنها تشير إلى معنى رمزى أعلى. ولكن فى أحوال أخرى كانت بعض القصص تقوم على تبسيط رمزى لمعنى جوهرى متحولة إلى أمثوله تلجأ إلى عناصر مجردة من خارج السياق القصصى، عناصر رمزية طاردة تهرب بعيدا عن الشخصية والفعل وتعتبر المفاهيم مادة وجوهرا.

فالقصة القصيرة عند محفوظ تتفرع إلى اتجاهين اتجاه تكون فيه القصة كما سبق القول فعل كشف، تعرض عنقودا من تفصيلات مترابطة تصبح متسقة فى مسار القراءة. وهذا الاتساق نفسه هو الذى يقدم الطراز الرمزى من داخل التجربة نفسها دون أن يكون مفروضا عليها من خارجها. فالفكرة فى القصة مضمرة فى كل أجزائها التى تضئ المعنى المحايث والاتجاه الآخر اتجاه الأمثولة المجازية ونعجز فيه عن أن نرى انبثاق المستوى الرمزى من تعاقب الأحداث وسمات الشخصيات وأفعالها أو من تجسيد الأجواء بل نتلقاه طافيا منفصلا كتعليقات مجردة أو تصريحات حوارية أو إيماءات عمومية مفروضة على المستوى الواقعى وينطوى الاتجاه الأول على رمزية عيانية طبيعية فى تفاصيل كاشفة

تكثف الصورة الكلية فى موقف تعرف. وفى الاتجاه الثانى نحتاج إلى شفرة سرية للتفسير. فهناك مستوى فكرى رمزى قائم بذاته يضم قضايا ومقولات جاهزة، تستمد قدرتها على الإقناع من اتفاق سابق بين المؤلف والقارئ لم يطرح للمناقشة. ومن ناحية أخرى هناك مستوى الشخصيات المسطحة ذات البعد الواحد باعتبارها أمثولة توضيحية للرموز، والأحداث الجزئية العاجزة عن الحركة بمنطقها الواقعى والخاضعة لسلطة المستوى التجريدى.

وهذان الاتجاهان متداخلان فى القصص القصيرة التى ناقشناها. ويقول نجيب محفوظ تعليقا على المرحلة التى تسمى فكرية: "حين بدأت الأفكار والإحساس بها يشغلنى لم تعد البيئة هنا ولا الأشخاص ولا الأحداث مطلوبة لذاتها، والشخصية صارت أقرب إلى الرمز أو النموذج، والبيئة لم تعد تعرض بتفاصيلها بل صارت أشبه بالديكور الحديث، والأحداث يعتمد اختيارها على بلورة الأفكار الرئيسية".

وينطبق هذا التحول على الرواية لا على القصة القصيرة. لأن نجيب محفوظ لم يمر بمرحلة "واقعية" فى القصة القصيرة بالمعنى الشائع لكلمة واقعية. فمنذ البداية كانت الأفكار والإحساس بها تشغل أكبر مساحة من قصصه القصيرة ولم يكن ذلك خروجا على الواقعية بمعناها الأعمق. فلم تكن الأفكار مسبقة مستمدة من النظريات الفلسفية أو الاجتماعية أو السياسية، بل كانت منبثقة من تقنيات اكتشاف كلية الواقع المصور والموقف من منطق سيرورته، ومن مكان الفرد الإنسانى ومصيره فى العالم. بالإضافة إلى أن الحياة العقلية للشخصيات جزء من الواقع المعيش، وأن الصراع بين وجهات النظر المختلفة سمة مميزة للتجربة الاجتماعية الحية. فلا توجد قطيعة جذرية بين الفكرة والتجربة، فالفكرة قد تكون ثمرة معايشة عشرات التجارب وتعميما لها. وليست فنية القصة مرادفة للوقوف عند التجربة الفردية التلقائية الفورية، فقد يكون ذلك تجريدا من روابط الحياة وحركتها.

ولكن طريقة الربط بين الفكرة والتجربة فى الإبداع القصصى أى أسلوب المعالجة-هى المعيار الحاسم الذى يفصل فى الإخفاق أو النجاح.

ويرى البعض من المبدعين النقاد أن أكثر أقاصيص محفوظ هى دائما تجسيد لفكرة يريد التعبير عنها بالقص مهما حاول إلغازها وتعميقها، وقليلة هى أقاصيصه التى عبرت عن الواقع المعيش مباشرة. وهذا يعنى أن محفوظ لم يختر تجاربه القصصية من الواقع مباشرة، وإنما نسحبها وفصلها بصنعة ماهرة وقديرة وخبيرة للتعبير عن فكرة واحدة يريد أن يقولها لقارئه.(٥٩) فالأعمال القصصية-فى هذا الرأى-التى تستمد تجاربها من الواقع مباشرة ثم تنبثق منها عن غير قصد محتوياتها الفكرية هى أصدق تعبير عن روح الفن والفنان لأنها أعمال تلقائية وغير مباشرة.

ولكن لا توجد ضرورة على الإطلاق فى أن تؤخذ التجربة القصصية من الواقع على نحو مباشر كما تؤخذ أخبار صفحة الحوادث فى جريدة، وأفضل القصص القصيرة هى ثمرة المخيلة الإبداعية والفكر الخلاق اللذين يخرجان بها من الجزئية والسطحية لتكون عالما فنيا متكاملا عميقا. ويؤدى التناحر الذى لا يقبل مصالحة بين الفكرة والتجربة عند البعض إلى رفض معظم قصص محفوظ المبنية على المجاز التمثيلى لأنها تسقط بالتفلسف فى المتقابلات العقلية برغم ما فيها من جزئيات قد تبدو بلغة القص قصة، وصارت بالمسرح الذهنى أشبه. وتؤدى المتقابلات العقلية إلى الافتقاد الفاجع لروح الفن، للتجربة القصصية، للترسيب فى اللاوعى قبل الوعى. وإلى التسطيح والتبسيط وفك كل تركيب معقد لعلاقات الواقع فى التجربة الواحدة.(٦٠)

ولكن محفوظ فى أفضل الأحوال لا يقدم قضايا الحاضر الفكرية سابقة التجهيز كأجسام غريبة داخل العمل القصصى فهو متتبع "لمشاكل" الواقع ومشارك فى مواجهة أفكار العصر ويلعب الحوار فى قصصه القصيرة دورا شديد الأهمية، لأن اللحظة كما يقول محفوظ مزدحمة بالكثير من الأفكار والمشاكل.(٦١)وقد يطول الحوار لتكون القصة انفعالات بأفكار أكثر منها عرضا لحياة واقعية، انفعالا بأفكار لا تصريحا بها

"المسرحيات" والحواريات

وفى بعض الأحوال كان الاعتماد على الحوار كاملا فى "مسرحيات الفصل الواحد": يميت ويحيى والتركة والنجاة ومشروع للمناقشة والمهمة. وقد ضمت جميعا فى مجموعة "تحت المظلة"ويمكن اعتبار تلك المسرحيات امتدادا طبيعيا لتغليب الحوار على السرد والوصف فى القصص القصيرة. ويرى بعض النقاد أنها استمرار لانعطاف محفوظ نحو "مسرح اللامعقول" وتقنياته: ولا يخفى هؤلاء النقاد عند تحليلهم لهذه الأعمال أنها تعالج قضايا عقلانية من قبيل تمجيد الحرية كقيمة مطلقة ينبغى المحافظة عليها حتى فى وجه الموت (يميت ويحيى). بالإضافة إلى التوترات بين "التركة" الروحية للماضى وضرورة التقدم العلمى على حساب هذه التركة. ويرى بعض هؤلاء النقاد أن "المهمة" تستخدم الفانتازيا والتجريد فى خدمة رسالة عقلية جادة، ترفض السلبية وعدم الفاعلية والتملص من المسؤولية والتسليم لقدر مفترض.

وربما احتاج الأمر إلى وقفة ثانية هنا مع مسألة مسرح اللامعقول والقصة الحوارية عموما فهى لا تبدأ ولا تنتهى بمجموعة "تحت المظلة". إن مجموعة "شهر العسل" (١٩٧١) تعتمد كل الاعتماد على الحوار فى بنائها. ولنأخذ منها قصة "موقف وداع" لنقارنها بمسرحية من فصل واحد هى لعبة خلع الثياب" لكاتب شهير "سلافمير موروجيك" يكاد موقفه من اللامعقول يتطابق مع موقف

نجيب محفوظ., والعملان يتشابهان فى أن رجلين يستيقظان من اعتداء ليجدا أنهما فى مأزق يحاران فى توصيفه، ويحاولان بناء الواقع الذى أدى بهما إلى هذا الوضع. والرجل الأول فى العملين عقلانى والثانى حسى تجريبى، وكانت هناك مهمة على الرجلين إنجازها لا تسعفهما الذاكرة بتحديد معالمها. والرجل الثانى يقترح الحركة والخروج فى العملين والأول العقلانى التأملى متريث. انهما نقيضان. وعند محفوظ يتساءل الثانى ساخرا: خبرنى عن تفكيرك ماذا أفادنا فيتساءل العقلانى بنفس السخرية: حدثنى عن إحساسك الباطنى ماذا أفادنا. وعند موروجيك نقاش طويل حول النزعتين العقلانية بقيودها والحسية الحدسية بانطلاقها، وفى الحوار نعرف أن الرجلين كان عليهما أن ينفذا خطة موضوعة. وهما عند موروجيك يتوهمان أنهما مشاركان فى وضعها ولكن عند محفوظ كانت موضوعة لهما وكان عليهما مجرد التنفيذ. وفى العملين ينحى كل منهما على الآخر باللائمة وعلى حين يركز موروجيك على مناقشة قضية الحرية داخل المأزق يسترجع بطلا محفوظ علاقتهما "بالتنظيم" فى الماضى العقلانى المنقاد: لقد دخلنا التنظيم باختيارنا وقبلنا لائحته دون شرط. الحس الحدسى الحر: كان علينا أن نرفض أن نكون مجرد آلات. الأول: بالتنظيم كذلك أناس لا عمل لهم إلا التفكير والتدبير. الثانى: ولم يختصون هم بالتدبير ونختص نحن بالتنفيذ الأعمى؟ الأول: لا يستقيم التنظيم إلا بتوزيع دقيق للعمل. الثانى: ومتى ثبت لهم أننا دونهم فى التفكير والتدبير؟ الأول: يبدأ العضو عادة بعمل تنفيذى ثم يتدرج فى مدارج الرقى. الثانى: كلام جميل أما الواقع فهو أنهم يستأثرون بالعلو والأمان ونتعرض نحن كل ساعة للموت وتمر الأيام ونحن نمنى النفس بترقية لا تريد أن تتحقق أبدا. الأول: الحق أنه لا هم لك فى دنياك إلا التمرد وانتهاب اللذات وما العمل الآن. وفى العملين يكون موقف العقلانى المنقاد بتأمليته العقيمة هو الوجه الآخر لموقف الحس الحدسى المتمرد الحر من ناحية أخرى. وفى العملين أيضا نجدهما قد اعتادا الحياة معا منذ النشأة الأولى ولم يجرب أحدهما الحياة وحده وعليهما المحافظة على وحدتهما عند محفوظ، ونجدهما توأمان يشتركان فى كل الصفات وحركات السلوك عند موروجيك.

ويصور العملان نقطة خلاف بينهما فى محاولة الخروج من الورطة الكارثة التى لا ينجحان فى تحديد معالمها. وفجأة تبرز فى موروجيك يد هائلة تشبه الأيدى المستخدمة فى رسوم توضيح الاتجاهات بالأساور المنشاة والسبابة التى تشير استجابة لطرقات الرجل الثانى وتأمرهما فى خطوات متتابعة بخلع الثياب ثم تقيدهما. وفجأة تهبط طائرة هليكوبتر فى عمل محفوظ، وفيها الزميل نوح وكأنها الإنقاذ من الطوفان.ولكنه يعاملهما كغريب أو عدو ومن المفروض أنه سينقلهما إلى محاكمة وعقوبة. وكما هى الحال فى أعمال محفوظ تنقض المفارقة قالبة الوضع رأسا على عقب. المتمرد يقبل العودة، فهو لا يعتبر الرأى عقيدة ثابتة لأنه ابن الساعة التى هو فيها. والعقلانى المنقاد يرفض العودة إلى التنظيم والمحاكمة، فقد عايش فى الخلاء جوا جديدا وسلم نفسه لمنطق جديد وهيأ إرادته لحياة جديدة، لمطاردة قاسية، ويصر على الاعتماد على نفسه حتى بعد هبوط معجزة النجاة. وذلك على العكس من عمل موروجيك حيث لا يفترق الرجلان وحيث يبدأ الرجل الثانى فى الاعتذار ليد ثانية دامية من أعمق أعماق القلب مستنكرا ما لا يعرف على وجه التحديد فيلقنه الرجل الأول أنه اعتذار عن السير والتقدم وكافة الأشياء. فالاعتذار للسلطة عن جميع الأشياء عن مجرد الوجود فى الماضى، والوجود فى الحاضر والتوسل برجاء الصفح والغفران يفصح عن استنكار ما قاما به من فكر وعمل. ويتقدم الرجل الثانى مقبلا اليد.

إن العملين يؤكدان أن النزعة الحسية الحدسية أقرب من النزعة العقلانية إلى الهزيمة والتسليم للقوى البيروقراطية الديكتاتورية. ولكن موروجيك يجعل العقلانية التأملية المستغرقة فى حريتها الباطنة تسير فى إثر النزعة الحسية نحو الهلاك. أما نجيب محفوظ على العكس من ذلك فيجعل العقلانى يختار طريق الحرية والمسؤولية: "إنى أرفض المحاكمة، أرفض العقوبة، أرفض العفو، أرفض الأمر الغامض والتنفيذ الأعمى، أرفض المهمة داخل مظروف مغلق، أرفض النجاة الرخيصة فى الطائرة.. ابق معى" لقد انقلب من النقيض إلى النقيض. وما تفسير ذلك؟ إن العقل نفسه قد يكون قوة تكيف على الأوضاع الجائرة وقوة تبرير لها ولكنه فى حاجة إلى قوة أخرى قوة الحس والتمرد، التى

تستطيع أن تخالط الوعى العقلى بعلمه وبغير علمه حينما تتبدى الحقيقة عارية أثناء المأزق. فالعقل يستطيع الإفادة من الحس والتمرد دون أن يكف عن كونه عقلا. ولكن الحس والتمرد الأهوج لا يستطيعان السير فى طريق جديد ولابد أن ينتهيا بالرضوخ للأوضاع الجائزة إذ لا تنعدم فيها الفرص المشروعة للتسلية والمغامرة. فلابد من المزاوجة بين العقل والحس، بين النظام والتمرد بحيث تكون السيادة لعقلانية جديدة تعيد تشكيل التمرد وتنتهى حوارية محفوظ على العكس من مسرحية موروجيك بالفراق ما بين العقل الذى كف عن أن يكون عقلا متكيفا راضخا، والتمرد الحسى الذى هو لون من تمرد الراكعين يقدم لحظات نشوة وحرية سطحية تساعد على تحمل قيود الإذعان. وقد سبق لمحفوظ فى قصة "الوجه الآخر" من مجموعة تحت المظلة أن عالج على نحو مختلف المعنى الأساسى متجسدا فى شخصيتى شقيقين يرمز كل منهما لطرف من طرفى الصراع، العقل والنظام من ناحية والحس والتمرد من ناحية أخرى. والراوى فى القصة التى تتكئ على الحوار دون أن تقتصر عليه كالقصة التى ناقشناها لتونا لا يخفى رمزية الصراع بين الوجهين المتقابلين للإنسان فكلما أحرز رجل العقل والأمن انتصارات حاسمة على خصمه وشقيقه داخلت الراوى كآبة وأشفق من خلو عالمه من رجل الحس والتمرد بأساطيره ومغامراته فى دنيا الجنس والتحدى. ومن ناحية أخرى كلما فاز هذا الآخر أنقبض قلب الراوى واستشعر خوفا من تسلط قوى الهدم والعربدة وتمكنها من تقويض "دعائم الأمن والحضارة" ويظل الراوى حائرا لا يدرى كيف يبلغ "التوازن المنشود" يتابع أنباء المعركة بينهما باهتمام وانفعال وخجل وحيرة. ويلقى ممثل الجنس والتحدى مصرعه، فلا يمكن السير المتوازن فى طريقه إلى النهاية، طريق الجنون. ولكن جرعات ولحظات من مسيرته قد تصلح لتحقيق التوازن المنشود. فالتمرد الحسى "انطلق من قاعدة لا يمكن الدفاع عنها ولكنه اتبع أسلوبا رائعا، أما العقلاء فلهم قاعدة لا يمكن الهجوم عليها ولكنهم يتبعون أسلوبا سمجا ميتا، إنهم فى حاجة إلى يقظة مجنونة وتنتهى القصة بالراوى الباحث عن التوازن بين طريقين مرفوضين مثل الطريقين فى قصة "همس الجنون" القديمة، مصابا بالعرج بعد

التهاب أصابه عند مصرع التمرد الحسى. إن ممثل هذا التمرد لابد أن يلقى مصرعه فى رمزية القصبة. ولكن المحافظة على الجدران القديمة قد يكون الهدم خيرا منها، والعقل المنقاد يفرض الجمود والموت على الحياة. حقا إن العقل لابد أن يخرج منتصرا ولكن ينقصه أن يتعلم درس التمرد، درس الخروج على القواعد والتقاليد البالية بعد أن يجرفه الدوار. وتنتهى القصة بلحظة الدوار والتمرد والهدم مشتهاة فاتنة بعد أن اختل التوازن (الإصابة بالعرج) وانفرد العقل والجمود والجدران القديمة بمقاليد الأمور. أما حوارية "موقف وداع" فتصور ممثل العقل الذى عرف التمرد وهو يجد نفسه وحيدا وحزينا. ولكنه لم يبدد دقيقة من وقته سدى. شحذ إرادته لينفض عن قلبه الحزن. "قلب وجهه فى الجهات الأصلية ليحدد طريقه إلى العمران. سار متجها نحو الشرق" إنه يسير نحو العمران والشروق .

وهنا نجد أن تقنية موروجيك المسرحية تشبه تقنية محفوظ الحوارية. فهى تقوم على اعتبار الموقف اللامعقول مقدمة تدفع المتلقى دفعا إلى البحث خارج الأحداث الغريبة التى يفرضها واقع يمتلئ بالتناقضات عن تخطيط عقلانى للوضع البشرى عموما .أنها تقنية تدعو إلى واقع أعمق وأكثر منطقية وراء الحدث الدرامى البعيد عن السياق المألوف.

ومن ناحية أخرى قد يتتبع الرسم التخطيطى للمشهد والشخصيات والأفعال موقفا يبدو واقعيا حتى يصل به إلى نتيجة حافلة بالسخف واللامعقول، مدللا على كيف يقترب هذا السخف وذاك اللامعقول كل الاقتراب من مسار يبدو مألوفا كل الألفة فالواقع المألوف القائم على القهر والإذعان يولد كل ما هو شاذ وخارج عن المعقولية.

والدراما عند محفوظ وعند موروجيك الذى يعده بعض النقاد منتميا إلى مسرح اللامعقول، ليست دراما تزعزع اليقين والحكم على الإنسان باللعنة والتعفن والموت، وليس موضوعها استحالة التفاهم بين البشر، وليس عالمها هو عالم الاغتراب، لأنها تدخل مجال النقد الاجتماعى والسخرية السياسية والصراع الفكرى بأقدام راسخة.(٦٢) وتجئ المعانى الأساسية عادة من الرصيد

المعتاد لمواضيع محفوظ الأثيرة لديه: السعى وراء قيم حقيقية فى عالم يبدو زائفا، إرادة الحياة التى تحتضن قيم التطور والعدالة فى عدم اكتراثها بالفرد إلا باعتباره وسيلة لتحقيق جزء من غاياتها وقد تسحقه، الانتكاس والإخفاق للفرد وحتى الموت الحتمى على خلفية من تطور الجماعة، تناقضات التقدم، حيرة الإنسان الكبرى بين اليقين والشك، بين المؤسسات الدينية التقليدية وانطلاق التصوف، بين الدين والعلم، والعقل والغريزة والتكيف والتمرد.. الخ. ولكن وجهة النظر المنظمة التى تدير الصراع بين الثنائيات المتعارضة ترفض الضياع والإخفاق والاغتراب وتشتاق إلى التوفيق والمصالحة لتحقيق حياة رغدة تعى فيها الروح الإنسانية نفسها والعالم، وتتحسس الطريق إلى المطلق موازيا لطريق العمل المشاركة والعلم، جامعة بين القيم الحسية والعاطفية والعقلية والمتعالية فى تكافل متخيل. [٦٣] إن حواريات "حكاية بلا بداية ولا نهاية" و"حارة العشاق" "والرجل الذى فقد ذاكرته مرتين" تدير صراعا فكريا بين ثنائيات معتادة.

فهل نجحت هذه الحواريات كما أراد لها محفوظ فى أن تمزج بين جوهر القصة وشكل المسرح فى وحدة عضوية وفنية؟[٦٤] يعترض سليمان فياض على ذلك. فهو يرى أن تغليب الحوار فى القص قديم عند محفوظ والجديد هو تقديم تلك الأقاصيص الحوارية فى صورة لوحات ومشاهد. ولكن سليمان فياض يذهب إلى أن هذه الحواريات بعيدة عن أن تكون قصصا قصيرة، وهى أكثر بعدا عن أن تكون من مسرحيات الفصل الواحد. لماذا؟ لافتقادها البناء المسرحى المتصاعد حتى الذروة الكلاسيكية المعتادة. وربما كان الرد على هذا الاعتراض سهلا فالبناء الكلاسيكى ليس شكلا ملزما للبناء المسرحى، ولم تعد الاتجاهات الحديثة فى المسرح تحرص على الذروة والحل. أما الاعتراض الجدير بالمناقشة فهو المتعلق بالحوار الدرامى واختلافه عن الحوار القصصى. ويرى سليمان فياض أن الحوار فى القصة لا يشترط فيه درامية. فالحوار الدرامى هو الوسيلة الوحيدة المتاحة لكاتب المسرح، أما كاتب القصة فأمامه الوصف والسرد، الوصف الخارجى الحى المباشر والوصف الداخلى الشعورى والسرد التفصيلى والسرد الذى يلخص أحداث زمن طويل فى سطور قليلة. إن الحوار الدرامى عند سليمان

فياض هو الذى يتصاعد بالفعل المسرحى ويتطور بالشخوص المسرحية من فصل إلى فصل، ومن مشهد إلى مشهد، ومن منظر إلى منظر، ومن لوحة إلى لوحة.

ولكن درامية الحوار فى قصص محفوظ القصيرة متحققة فى تصوير الشخصيات وتحريكها، وتجسيد الأجواء، ودفع الأحداث إلى الأمام وإبراز عناصر الصراع، حتى حين لم يكن الحوار هو الوسيلة الأساسية فى القص. أما فى أفضل الحواريات، كما هى الحال فى أفضل القصص فلن نجد الأفكار صيغا جاهزة من حصاد القول يمكن أن تقف مستقلة مكتملة التكوين خارج البنية والنسيج. فإدارة الحوار لا تحشو الأفواه بالصيغ الأنيقة أو الشائهة ولا تحرضنا فى إلحاح على القبول أو الرفض. وليست الأفكار المتصارعة فى الحوارية قاطعة التبلور التجريدى، بل نسمع صخب الارتطام بين أصوات فى طريقها إلى التكوين أو تحقيق درجة من الاكتمال أو فى طريقها إلى التحلل والتداعى. ويتضح الطابع الدرامى للحوار كذلك فى أن صراع الأصوات يرتطم كذلك باستجابات الآخرين المحتفية أو الرافضة أو الهازئة أو المشفقة وبذلك تكتسب الفكرة ملامح الشخصية الإنسانية الحية المتطورة. وفى أحوال أخرى يغلب الطابع الذهنى المجرد، ويتطابق الرمز تطابقا مباشرا مع الشخصية الساكنة الجامدة.

مواصلة المسيرة

يستمر نجيب محفوظ فى إبداعه الخصب العزيز مطورا ثوابت عالمه القصصى مطوعا إياها لمتغيرات الأوضاع الاجتماعية. وبعد فترة البحث الفكرى والتأمل الميتافيزيقى التى انتهت بمجموعة "الجريمة" (١٩٧٣) عاد من جديد عام ١٩٧٩ بمجموعتى "الشيطان يعظ" و"الحب فوق هضبة الهرم". وكانت قد مرت مياه كثيرة تحت الجسور بعد صدمة الهزيمة التى قال عنها نجيب محفوظ: "لوصح أن كتاباتى تحولت إلى ما يشبه الفوازير والأحاجى بعد النكسة، فلربما كان تفسير ذلك أن حياتى -وربما حياة الآخرين- تحولت إلى ما يشبه الفوازير والأحاجى بعد النكسة.(٦٧) ولكن مهما تشتط الرمزية التجريدية، كانت التفاصيل الواقعية الصغيرة تكسب القصص ثقل الوجود العينى الفيزيقى.(٦٨) وبعد الانفتاح وسلبيات المجتمع الاستهلاكى واهتزاز سلم القيم وتدهور وضع الطبقة الوسطى كان لابد لقصص محفوظ أن تعطى وزنا أكبر للتفاصيل الواقعية ومفارقاتها فى قصص المجموعتين ("الربيع القادم" و "أهل القمة" على سبيل المثال). ولكن ذلك لم يحل بينه وبين متابعة المجاز التمثيلى والأبعاد الفكرية. ورشيد العنانى محق فى ملاحظته الذكية أن الجوع الجسمانى والظمأ الروحى متشابكا الأيدى فى قصص محفوظ عامة وفى هاتين المجموعتين خاصة فبموازاة النقد الاجتماعى هناك البحث الروحى فى قصتى "الرجل الثانى" و"نور

القمر". وسيواصل محفوظ تنويعاته على لحنه الأساسى، والمزج بين التفاصيل الواقعية والمجازية والحلمية

فى المجموعات اللاحقة رأيت فيما يرى النائم (١٩٨٢) والتنظيم السرى (1984) وصباح الورد (١٩٨٧) والفجر الكاذب (١٩٨٩). وتؤكد رحلة محفوظ الطويلة مع القصة القصيرة أن الجنس الأدبى لها لا يبدى بالضرورة أى شكل نهائى مميز ولا فلسفية قاطعة مميزة يجعلان من الممكن رسم ملخص لخصائصه ومواضعاته المقننة أو إدراجه على نحو حاسم محدد داخل تراتب ملزم للأجناس الأدبية. فلا توجد فى رحلة محفوظ أسوار منيعة لا يمكن اختراقها بين القصة القصيرة والرواية. ودون أن تتحول القصة القصيرة إلى رواية ملخصة فإن قصصا مثل أم محمد من مجموعة صباح الورد تخفق فيها أنفاس روائية تتتبع أجيالا فى الماضى والحاضر.(٦٩) كما أن العلاقة بين القصة القصيرة والقصيدة من حيث الأسلوب الغنائى والاستعارى نجدها ماثلة فى بعض قصص "رأيت فيما يرى النائم" وغيرها من المجموعات. وقد سبقت مناقشة العلاقة بين القصة القصيرة ومسرحية الفصل الواحد عند التعرض للحواريات. ولن نعثر على ميل ثابت نحو الكوميديا أو التراجيديا بل على مرونة فى الانتقال بينهما. أما الصيغة الغالبة على قصص نجيب محفوظ فهى صيغة المفارقة وقد سبقت مناقشتها.

الهوامش

١. عبد المحسن طه بدر:الرؤية والأداة"١" دار الثقافة للطباعة والنشر ١٩٧٨ض ٩٥ .
٢. نفس المصدر، ص٤٢ المجلة الجديدة أكتوبر ١٩٣٠ .
٣. نفس المصدر، ص ٩٦ .
٤. سيد حامد النساج تطور فن القصة القصيرة فى مصر من ١٩١٠ إلى ١٩٣٣ دار الكاتب العربى . ١٩٦٨. ص ١٧٩ .
٥. نفس المصدر ، ص ١٩٠ .
٦. نفس المصدر ، ص ٢٤٨ .
٧. عبد المحسن طه بدر . مصدر سابق، ص ٩١ .
٨. سيد حامد النساج مصدر سابق، ص ٢٢٢ .
٩. أحمد هيكل: الأدب القصصى والمسرحى فى مصر. دار المعارف، ص ١٠٣-١٠٤ .
١٠. عبد الجبار داود البصرى: مجلة المجلة. القاهرة . عدد أغسطس ١٩٦٨ .
١١. أحمد هيكل. الأدب القصصى والمسرحى فى مصر دار المعارف القاهرة ١٩٦٨- الفصل الخاص بهمس الجنون.
١٢. عبد المحسن طه بدر: مصدر سابق، ص ١٢٢ .
١٣. لطيفة الزيات: نجيب محفوظ الصورة والمثال. كتاب الأهالى رقم ٢٢ سبتمبر ١٩٨٩ ص١٦٦
١٤. لطيفة الزيات: مصدر سابق، ص ١٦١ .
١٥. لطيفة الزيات: مصدر سابق، ص ١٦١ .
١٦. من مجموعة "قاع المدينة". مركز الشرق الأوسط. د.ت.
١٧. لطفى الخولى. المجانين لا يركبون القطار مركز الأهرام للترجمة والنشر ١٩٨٦ .
١٨. عبد المحسن طه بدر . مرجع سابق . ١٢٥ .
١٩. Rasheed El-Enany: Naguib Mahfouz. The Pursuit of Meaning, Routledge: London

1993. P.190

٢١. عبد المحسن طه بدر مصدر سابق، ص ١٤ .

٢٢. نفس المصدر، ص ١٢٧ .

٢٣. عبد المحسن بدر، مصدر سابق، ص ١٣٥ .

٢٤. J.A .Cuddon: A Dictionary of Literary Terms .Penguin Books:1973. pp 500, 63.

٢٥. D.C .Muecke: Irony and the Ironic .Methuen: London & New York .1970 . P.15.

٢٦. صلاح عبد الصبور، حتى نقهر الموت، بيروت ١٩٦٦ فصل "فى دنيا الله" .

٢٧. Rasheed El-Enany .Op .cit., p.197.

٢٨. فرانك أوكونور ترجمة محمود الربيعى. الصوت المنفرد - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٣ ص٥٢.

٢٩. شكرى عياد- تجارب فى الأدب والنقد. القاهرة ١٩٦٧ الفصل المعنون قصصه القصيرة.

٣٠. شكرى عياد، مصدر سابق

٣١. Valerie Shaw: The Short Story .Longman: London & New York, 1983 ch.8.

٣٢. Rasheed El-Enany, op .cit., p: 98.

٣٣. نجيب محفوظ. أتحدث إليكم . (مع صبرى حافظ) دار العودة . بيروت ١٩٧٧ ص ٧٤ .

٣٤. صلاح عبد الصبور . حتى نقهر الموت . مصدر سابق.

٣٥. نفس المصدر.

٣٦. نفس المصدر.

٣٧. جورج طرابيشى، الله فى رحلة نجيب محفوظ الرمزية. دار الطليعة بيروت.

٣٨. صلاح عبد الصبور، المرجع السابق.

٣٩. رجاء النقاش، نجيب محفوظ،، صفحات من مذكراته، مركز الأهرام للترجمة والنشر ١٩٩٨ ص ٨٤ .

٤٠. المجلة الجديدة عدد إبريل ١٩٣٠. عن سيد حامد النساج . مصدر سابق. ص ٢٢٥ .

٤١. Rasheed El-Enany, op .cit.,p.199.

٤٢. يوسف الشارونى، القصة تطورا وتمردا. الهيئة العامة لقصور الثقافة . ١٩٩٥ ص ٥٠ .

٤٣. يوسف الشارونى نفس المصدر ص ٤٧ .

٤٤. الأهرام ٢٦|١٠|١٩٨٤ .

٤٥. يوسف الشارونى. مصدر سابق ص ص ٨٦،٨٧ .

٤٦. شكرى عياد: يوسف الشارونى والقصة الحداثية. الهلال مارس ١٩٩٤ .

٤٧. أحمد محمد عطية: الزحام. مجلة الإذاعة والتليفزيون ٣١ يناير ١٩٧٠ .

٤٨. حسين عيد، "فتحى غانم الحياة والإبداع" كتاب الثقافة الجديدة. نوفمبر ١٩٩٥ ص ٢٥٢ .

٤٩. يوسف الشارونى . مصدر سابق ص ٢٨٢ .

٥٠. صبرى حافظ، "الأقصوصة المصرية والحداثة" جاليرى ٦٨، أكتوبر ١٩٦٩ ص ٨٦-٨٧ .

٥١. صبرى حافظ، أدب ونقد ديسمبر ١٩٨٧ عدد خاص عن يوسف إدريس.

٥٢. رجاء النقاش "آراء نجيب محفوظ فى الرواية العربية" المصور ٣١ يناير ١٩٦٩ .

٥٣. Rasheed El-Enany, op .cit., p . 200.

٥٤. Rasheed El-Enany. op .cit., p.201.

٥٥. Rasheed El-Enany, op .cit., p . 202.

٥٦. Ibid,

٥٧. Martin Eslin: The theatre of the Absurd .Penguin Books ١٩٧٤ ,p24

٥٨. روجر آلن، مرايا نجيب محفوظ. فصول. القاهرة، شتاء ١٩٩٧ .

٥٩. سليمان فياض: رأى فى حواريات نجيب محفوظ القصيرة. مجلة المجلة، مارس. ١٩٧١ .

٦٠. نفس المصدر.

٦١. الهلال فبراير ١٩٧٠ .

٦٢. سلافمير موروجيك. لعبة خلع الثياب، ترجمة إبراهيم فتحى. سلسلة آفاق ٧٩ .

٦٣. إبراهيم فتحى. العالم الروائى عند نجيب محفوظ. الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٨ ص ٣٤ .

٦٤. الهلال مصدر سابق. ص ٢٠٢ .

٦٥. سليمان فياض: الأقصوصة المسرحية. مجلة المجلة. اغسطس ١٩٧١ .

٦٦. إبراهيم فتحى: نجيب محفوظ واكتشاف الحاضر. فصول. شتاء ١٩٩٧ .

٦٧. الهلال. فبراير ١٩٧٠ .

٦٨. جورج طرابيشى: الله فى رحلة نجيب محفوظ الرمزية. دار الطليعة بيروت١٩٨٠ ص ٧٢ .

٦٩. غالى شكرى، صباح الورد، فى نجيب محفوظ إبداع نصف قرن. دار الشروق ١٩٨٩ ص٢٢٠ .

الروابط الملحمية بين الثلاثية وأولاد حارتنا والحرافيش

الثلاثية قمة متفردة لعالم ما قبل ١٩٥٢

الطابع الواقعى للبناء الملحمى فى الثلاثية

تختلف الآراء النقدية فى تصنيف العالم الروائى عند نجيب محفوظ رغم تفاوت حظ هذه الآراء من الانتشار، فالدكتور لويس عوض فى "دراسات فى النقد والأدب-بيروت بدون تاريخ "يذهب عند مناقشة "اللص والكلاب" إلى تصنيف يعممه على عالم نجيب محفوظ بأكمله، فمحفوظ هو على غير ما يذهب النقاد عدو الواقعية اللدود، وهو أحيانا يصب وجدانا رومانسيا-يتمثل فى تصوير شخصيات ملتهبة الخيال تستطيع أن تعيش بشهوة واحدة فى الحياة، أو تسيطر عليها فكرة واحدة آكلة تعصف بها-فى قالب محكم شكلى كلاسيكى. فكل خصائص القصة الكلاسيكية وصلت عند محفوظ إلى حد الكمال. وما تلك الخصائص "الكلاسيكية" التى لم يعرف أحد أنها طبقت على الرواية (فهى وافد حديث كانت أعمالها المبكرة "الكلاسيكية" واقعية المنزع)، بل طبقت أساسا على الشعر والدراما؟ إن نجيب محفوظ عند لويس عوض كلاسيكى القالب لأنه يعرف أين يتحرك وأين يقف وأين يتكلم وأين يصمت، ولأنه يهتم بالصقل

والصحة والسلامة والاقتصاد والتوازن، اهتماما ما ليس بعده اهتمام، وهو يركز على الجوهريات ولا يتوه فى التفاصيل (ص ص ٥٣-٥٤). ولكن معظم هذه الخصائص تنسب عادة إلى إحكام الشكل فى أى أدب عظيم، ويمكن أن تكتشف فى أعمال مدارس مختلفة ليست الكلاسيكية إلا إحداها. هناك إذن عند نجيب محفوظ "صدع كبير" بين مادة الفن وصورته. ويتجلى هذا الصدع المزعوم فى بناء نجيب محفوظ-عدو الواقعية اللدود!!-لشخصياته، فهى مرسومة من الخارج بإحكام، ولا تتكلم بلغاتها وإنما بلغة المؤلف، ولا تفكر بعقولها وإنما بعقل المؤلف، كما تمثل فكرة نجيب محفوظ عن هذه الأنماط الشخصية.

إن نجيب محفوظ عند لويس عوض يتفق مع نقاد الكلاسيكية فى أنه لا يصف الواقع بحذافيره وبتفاصيله ولكنه يصف الواقع فى جوهره وكلياته (ص٥٥). ومن المعروف أن التناقض بين الكلاسيكية والرومانسية عرفه فريدريك فون شليجل (١٧٧٢-١٨٢٩) بأن الكلاسيكية محاولة للتعبير عن أفكار ومشاعر لا متناهية فى شكل متناه، على العكس من الرومانسية التى هى محاولة للتعبير عن نوع من الشعر الشامل الكلى فى إبداع يحدد له الشاعر قوانينه الخاصة، ولن نجد هذه المحاولة أو تلك عند نجيب محفوظ. ويمكن القول إن تحديد الخاصية النوعية الفارقة للرومانسية يتمثل فى الموقف الأدبى الذى يعتبر "الخيال" أكبر أهمية من القواعد والعقل (فى مواجهة الكلاسيكية) ومن الحس بالواقع والحقيقة(فى مواجهة الواقعية)، بالإضافة إلى وضع تأكيد متزايد على "الفرد" وانفعالاته لا على الفهم المشترك واللوحة الاجتماعية الرحيبة. لكن الرومانسية كمصطلح كما لاحظ لفجوى O.A. Lovejoy. تعنى أشياء كثيرة بحيث أصبحت لا تعنى شيئا محددا. فتعدد معانيها الفعلية والممكنة وظلال معانيها يعكسان تعقد الرومانسية الأوروبية وتعدد أوجهها. فقد تعنى الطابع الانفعالى الخيالى التلقائى المفتقر إلى الشكل العقلانى وقد تعنى الاهتمام المتزايد بالطبيعة وطرائق الحياة البدائية وبكل التبديات الجامحة غير المروضة وبالمجتمعات العضوية التقليدية. ولن نجد فى عالم نجيب محفوظ ولا فى رؤيته الفنية غلبة الطابع الرومانسى، وإن صور أبطالا تسيطر عليهم فكرة واحدة أو

شهوة واحدة، كما يوجدون فى واقع الحياة دون أن يتعاطف السرد معهم أو يتبنى موقفهم. إن بطل "اللص والكلاب" عند نجيب محفوظ تطيش كل رصاصاته المنتقمة وتصيب أبرياء على العكس من الكونت دى مونت كريستو لألكسندر دوماس الأب الذى وجد لويس عوض تشابها بينه وبين بطل اللص والكلاب. فالبطل الرومانسى عند ألكسندر دوماس تحيط به هالة من نجاح الإنجاز وفرض إرادته الحرة. ولن نجد فى "رومانسية المضمون" أداة كشفية تضئ لنا جوانب من إبداع نجيب محفوظ الذى يطلق عليه لويس عوض صفة عدو الواقعية اللدود. كما لن يسعفنا مصطلح "كلاسيكية القالب" فى ارتياد عملية التشكيل السردى، لأن نجيب محفوظ لا يرسم أنماطا كلية لشخصيات بل يقدم نماذج شخصية يرتبط فيها النموذجى بالفردى كما يفعل الواقعيون. وننتقل إلى لويس عوض فى دراسته المعنونة "كيف تقرأ نجيب محفوظ (ص ص ٥٨-٦٥)، لنرى معايير الناقد فى تصنيف عالم نجيب محفوظ. فهو يرى أن الكلاسيكية توهم بتصوير المحتمل المعقول والرومانسية توهم بتصوير الممكن المثالى والواقعية توهم بتصوير العادى الموجود فى الشخصيات أو فى الأحداث أو فى المواقف أو فى العواطف أو فى الأفكار أو فى الأقوال أو فى الأفعال. ويطلق الناقد أحكامه القطعية النهائية فى أسس التصنيف دون أى محاولة من جانبه لتبريرها، وسيقع لذلك فى أنواع من التناقض. إنه يذكر عند مناقشة اللص والكلاب أن نجيب محفوظ ومعه عامة نقاد الكلاسيكية يستطيع أن يقول: أنا لا أصف لك الواقع بحذافيره وتفاصيله ولكنى أصف لك الواقع فى جوهره وكلياته (ص ٥٥). وبعد صفحات قليلة يؤكد لويس عوض أن أشخاص ثلاثية نجيب محفوظ لا يمثلون الإنسانية فى جوهرها ولا يعبرون عن كليات الحياة، فهم إذن ليسوا نتاجا للموقف الكلاسيكى من الحياة، ويؤكد أيضا أن أكثر أشخاص الثلاثية ليسوا مجرد أشخاص عاديين سواء فى طبقتهم أو فى المحيط البشرى الكبير، لذلك يستنتج أنهم ليسوا فى طبقتهم أو فى المحيط البشرى الكبير، لذلك يستنتج أنهم ليسوا نتاجا من نتاج الفن الواقعى، إنهم فى واقع الأمر يمتلكون تكوينا فريدا وعواطف فريدة وأفكارا فريدة وسلوكا فريدا فهم إذن كما يعتقد الناقد من ثمار

الخلق الرومانسى (ص ٦٢). ولا ندرى من أين جاء لويس عوض بتلك المطابقة بين الواقعية وتصوير العادى، فأعمال الواقعيين العظام أمثال بلزاك وستندال وديكنز وتولستوى ودستويفسكى لا تقدم شخصيات تنتمى إلى العادى أو المألوف أو للمتوسط الحسابى الشائع على الإطلاق. فلا أحد يستطيع القول أن راستياك أو فوتران أو جوريو عند بلزاك أو جوليان سوربل عند ستندال أو بيكويك عند ديكنز أو أنا كارينا عند تولستوى أو آل كارامازوف عن دسويفسكى شخصيات "عادية". فالمقولة الأساسية فى الرواية الواقعية هى النموذج وهذا النموذج يربط الخاص والعام معا بطريقة عضوية فى كل الشخصيات والمواقف. والنموذج ليس قالبا عاما وهو يضم التحديدات الأساسية الحسية والانفعالية والفكرية فى ذروة طابعها الفردى التمثيلى، فى أوج تفتح ما فيها من إمكانات كامنة كما يقول ناقد الواقعية جورج لوكاتش(١). ويواصل لويس عوض تناقضاته، فهو يقول إن نجيب محفوظ استعان لبلوغ الصدق الفنى بكل ما وسعه أن يستعين به من مناهج وأساليب أخذها عن مدارس الأدب المختلفة، وفى مقدمتها منهج المدرسة الواقعية (ص ٦٣)، فعند الناقد مقولة الصدع بين المضمون والقالب يلصقها دائما بنجيب محفوظ مرة بين المضمون الرومانسى والقالب الكلاسيكى فى اللص والكلاب (وقد قام بتعميم ذلك على عالم محفوظ) ومرة بين الإبداع الرومانسى والتقنية التى يلصقها بالواقعية. ومنهج المدرسة الواقعية عنده قائم على التوسع فى وصف الجزئيات وتكديس التفاصيل لإيهام القارئ بواقعية ما يراه وما يسمعه. وهو يرى أن المدرسة الواقعية نقلت عن الرومانسية تقنية "الإسهاب فى الوصف"، وإن تكن قد نقلتها من تشريح الذات والوجدان إلى تشريح الموضوع والعالم الخارجى. ولم يقدم لويس عوض أمثلة للإسهاب فى وصف العمليات والوقائع الشعورية عند الرومانسية. فالرومانسيون لم يكونوا محللين نفسيين بل كانوا رد فعل على الاتجاه العلمى التجريبى وقدموا صورا شعرية غنائية تأملية مبهمة تتميز بعدم الدقة، فالصورة البلاغية الرومانسية صيغة لاكتشاف الحقيقة التى بواسطتها يريد الشاعر أن يكشف عن معنى تجربته الشخصية، وبدلا من استعارة المرآة فى الواقعية تقدم الرومانسية

استعارة المصباح فى تحديد طبيعة الذهن، فلم تعرف الرومانسية تشريحا للحالات الشعورية ولم تكن نزعة ذرية نفسية، بل كانت نزعة عضوية تربط حياة الإنسان الداخلية بعالم الطبيعة الحى، فالفرحة سحابة مضيئة نبتهج بها داخلنا، ويتدفق منها كل ما يفتن الأذن والعين وكل الألحان أصداء لهذا الصوت[٢] . أما الانتقال إلى الوصف التفصيلى للحياة الداخلية فى الشعور فلم تعرفه التقنيات الأدبيـــة إلا مع "الحداثة" فى رد فعلها على الواقعية، ولم يكن ذلك تعبيرا عن نزعة رومانسية.

ولسنا فى حاجة إلى تأكيد أن الواقعية عند نقادها ومبدعيها لا تعتمد على تكديس التفاصيل ووصف الجزئيات، بل تربط بين الأوصاف المختارة بعناية والسرد، فالسرد هو أسلوب المعايشة والمشاركة الذى يرفض تكديس الأوصاف باعتباره أسلوب الانعزال والملاحظة. ويذهب الواقعيون إلى أن المدرسة الطبيعية لا الواقعية هى التى تكدس الأوصاف على الوجود اليومى لفرد عادى وعلى روتين هذا الوجود وذلك يعوق ما ترمى إليه الواقعية من انعكاس شامل للواقع. ويبرز لوكاتش أن المنهج الوصفى التفصيلى يغفل تراتب الأهمية والتوزيع الصحيح للتأكيد[٣] والكشف عما هو جوهرى .

ويرصد لويس عوض ما يبدو له جانباً من المحافظة المتوازنة على تقليدين، تقليد تشريح الذات والوجدان عند الرومانسية وتقليد تشريح العالم الخارجى عند الواقعية، ويرى أن الرغبة فى الموازنة بين الداخل والخارج هى إحدى الخصائص المهمة التى يتميز بها أدب محفوظ فى الثلاثية (ص ٦٤)، ويتناقض الناقد هنا مع ما ذكره عن رسم الشخصيات عند نجيب محفوظ من الخارج، وعن تفكيرهم بعقل نجيب محفوظ، وعن أن خواطرهم خواطر نجيب محفوظ وذكرياتهم هى ذكرياته (ص ٥٤) فما من داخل هناك بل فرص التصورات والعواطف الذاتية للكاتب على دخائل زائفة للشخصيات. ويعود الناقد ليكرر ما سبق أن أكده من أن هذا التوازن بين الداخل والخارج مظهر من مظاهر تعلق محفوظ بالقالب الكلاسيكى المتعلق بإتقان البناء والصقل، دون أن يرى فى هذا التوازن مقتضى واقعيا لاكتمال تصوير الشخصية. ويكرر أن المضمون فى

الثلاثية أبعد ما يكون عن كليات الحياة وجوهريات الطبيعة الإنسانية فهو أقرب ما يكون إلى التفرد والشذوذ والخصوص. وبعد هذه الانعطافة الطويلة يميل لويس عوض إلى الاعتقاد بأن نجيب محفوظ فى الثلاثية لم ينظر إلى الكلاسيكية أو الرومانسية أو الواقعية إلا نظره إلى مجرد أساليب يحقق بها الصدق الفنى. وهنا نودع الصدع بين المضمون والقالب بجرة قلم بعد تأكيد مسهب، ونلتقى بوحدة بينهما، فالناقد يقول إن هذه الأساليب تعبر عن تجربة حيوية تعبيرا صادقا وتجربة خاضها محفوظ فى الثلاثية. وبعد ذلك يرى الناقد أن هذه التجربة الحيوية التى لا يناقش علاقتها بالمضمون أو القالب تنتمى إلى مدرسة أخرى ظهرت فى أواخر القرن التاسع عشر وكانت لها أعقاب فى القرن العشرين، وتلك عنده هى المدرسة الناتورالية أو الطبيعية التى أسسها زولا، أو مدرسة القصة التجريبية التى كانت ثورة على كل ما تقدمها من مدارس ولا سيما المدرسة الواقعية (ص ٦٥).

الثلاثية والمدرسة الطبيعية

بحث لويس عوض عن الوحدة "الرهيبة العميقة" التى تحكم "بين القصرين" على حدة وتحكم الثلاثية كلها مجتمعة ووجدها تكمن فى أشخاص الرواية لا فى أحداثها، فالرواية دراسة فى الروابط بين أفراد أسرة مصرية من الجوانب البيولوجية والسيكولوجية والسوسيولوجية. إنها تجربة عملية على طريقة زولا وأشياعه فى آثار قوانين الوارثة الاجتماعية فى حياة أسرة اختارها الكاتب لتكون محل دراسته ودراسة الوشائج بين أفراد الأسرة الذين تربطهم روابط الدم أو بين الأفراد الذين تربطهم الروابط الحميمة وهى ما كان زولا واتباعه يسميه الحتمية الطبيعية (ص٧٠). إن التفاصيل الكثيرة فى هذا السياق لم تعد تقنية واقعية خارجية مستعارة من تقنية رومانسية نفسية (ص ٦٤) بل أصبحت من قبيل الاجتهاد "الناتورالى" فى تشريح أشخاص الرواية موضوع التجربة ودراسة تكوينهم الجسمانى والنفسى والاجتماعى وهو أول شرط من شروط القصة التجريبية. ويتتبع الناقد حتمية الوراثة والبيئة فى الرواية، ويتتبع الصفات

الموروثة عن الأجداد والآباء عند الأبناء والبنات فى أشخاص الرواية، وهو يتعقب الصفات النفسية والجسمية فى ظهورها عند مختلف أفراد الأسرة، "فكأنك تقرأ بحثا لمندل فى قوانين الوراثة بين الأرانب (ص ٧٤). ولكن محفوظ لم يقدم قانونا للوراثة بأى شكل من الأشكال، عن الصفات السائدة والمتنحية ونسبة تناقلها بين الأجيال عند البشر أو الأرانب بل قدم حقيقة واقعية ملموسة عما يسميه فتجنشتين بالتشابه العائلى، الذى لا يقوم على صفات واحدة مشتركة بين الجميع، بل على تعدد فى الصفات بين الأفراد. إن كمال عبد الجواد كان أشبه أفراد الأسرة بأخته خديجة فمثلها قد جمع فى وجهه بين عينى أمه الصغيرتين وأنف أبيه الضخم ولكن بكامل هيئته لا مهذبا بعض التهذيب كما ورثته خديجة (بين القصرين ص ٤٨). أما عائشة فكانت لها عينان زرقاوان أحسنت اختيارهما من الأب مع أنف الأم الصغير إلى شعر ذهبى دللها به قانون "الوراثة فخصها به وحدها من ميراث جدتها لأبيها. (ص ٢٩). وكذلك الحال مع شهوانية الجد التى ورثها الأب (أحمد عبد الجواد) ثم ياسين. فلسنا هنا إزاء تجربة معملية فى الوراثة أو حتمية بيولوجية بل أمام تشابه عائلى واقعى، فكيف يمكن لرواية أجيال أن تتجاهل الاستعدادات الوراثية والصفات الوراثية البادية للعيان؟. ولكن نجيب محفوظ لا يصور الفرد بلا إرادة، واقعا فى قبضة حتمية طبيعية للوراثة والبيئة، ولا يصور الصفات الموروثة كأنها قدر أو لعنة تتعقب شجرة النسب. وليست الشخصية فى الثلاثية نتاجا سلبيا لحتمية ما، فقد تكون أحيانا عنصرا فاعلا ديناميا (فهمى فى بين القصرين، وأحمد شوكت وعبد المنعم شوكت فى السكرية) فعالم محفوظ لا تحكمه قدرية صارمة فيما يتعلق بمصائر الأبطال ولا يختزل السيكولوجية الإنسانية إلى عدد صغير من الدوافع أو البواعث كلية القدرة.

بناء الأحداث فى حبكة ملحمية

ويلمس لويس عوض نقطة مهمة تتعلق بالحبكة وهو يرى أن الثلاثية لا تستمد وحدتها من وحدة الحدث أو الفعل أو الميثوس كما يقول أرسطو. فهناك قصص

بسيطة تتوالى فى إحكام عن أشخاص الرواية كما تتوالى حلقات الملحمة، والقصص مجدولة لا منسوجة فلا تداخل بين اللحمة والسدى (اللحمة ما يمد عرضا فى النسيج والسدى ما يمد طولا)، ولن نجد حكاية واحدة كبرى تصب فيها حكايات فرعية بل سلسلة من الحكايات المجدولة (ص ٦٩).

ولكن عند نشر الحلقة الأولى من رواية بين القصرين فى مجلة الرسالة الجديدة (أكتوبر ١٩٥٥) كتب نجيب محفوظ مقدمة تؤكد بأن "الرواية لا تعتمد على الحدوتة الطويلة بل تعتمد على تسجيل دقيق لواقع حياتنا يوما بعد يوم وساعة بعد ساعة ويعتبر كل فصل فيها صورة مستقلة قائمة بذاتها". ومن المعروف أن هناك فوارق بين البناء الدرامى والبناء الملحمى أو الروائى، فوحدة الفعل، أى الفعل التام الذى يقوم به الفرد لتحقيق هدف ما تلعب دورا أساسيا فى تصوير الشخصية فى الدراما فهى لا تصور إلا من خلال تلك الفاعلية ونتائجها. أما السرد الملحمى الأقل درجة من الوحدة فيقدم حبكة تتألف من عدة أفعال. ويقول أرسطو فى القسم الخامس من فن الشعر إن الإلياذة والأوديسة يحتويان على أجزاء فرعية متعددة لكل منها حجمه ووحدته ولكنه أكد أن الأحداث لابد أن يكون لها بداية ووسط ونهاية، وأن الأجزاء لابد أن تخضع للكل وتتسق معه، ولكن القليل من الوحدة هو المتطلب فى الملحمة الكلاسيكية بالنسبة للدراما. وليست الرواية ملحمة كلاسيكية، فحبكتها حبكة استطرادية قال عنها أرسطو إنها أضعف الحبكات. وحتى فى الأوديسة، فإن عودة البطل إلى إيثاكا تعبر عن مقصده ولكن الملحمة لا تقتصر على تحقيق هذا الهدف أو تلبية هذا المقصد، بل تقدم مدى واسعا عن كل ما وقع للبطل من مآزق ومصاعب، ولا تنبع كل هذه المآزق والمصاعب، وما تستتبعه من آلام، من أفعال البطل كما هو ضرورى فى الدراما، بل تقع بسبب الظروف الخارجية التى أحاطت بالرحلة بمعزل عن مشاركة خاصة من جانب البطل. وهذه الطريقة فى تحقيق مقصد البطل تختلف عن الطريقة الدرامية، التى تؤلف فيها إرادة البطل الداخلية وواجباته والتزاماته العنصر الحاسم على نحو جوهرى. ففى الملحمة والرواية والأدب السردى عموما فى اختلاف عن الدراما تتمتع الملابسات والأحداث الخارجية بأهمية مساوية

للإرادة الذاتية، ويمر أمامنا ما يقوم الإنسان بفعله مثلما تمر الحادثة الخارجية سواء بسواء. فالفاعلية البشرية ينبغى أن تبدو مشروطة وموجهة من قبل الظروف المتشابكة، كما يدخل "الفعل"ضمن "الحادثة" باعتباره جانبا واحدا من جوانبها(٤).

فالخصائص التى تميز السرد الملحمى من العرض الدرامى تبدأ بالإيقاع البطىء نوعا ما. فالمشكلة الرئيسية أمام الشكل الدرامى هى تعبير الشخصية عن نفسها مباشرة على نحو مكتمل فى فعل تام، أما البناء الملحمى فى الرواية فيحل المسألة بعرض نمو الأحداث، ووصف الإفضاء المتعاقب زمنيا عن الشخصية، أو تغيرها التدريجى. فالهدف هو تحقيق الالتقاء بين الإنسان و"الفعل" من خلال الأحداث فى التصميم الكلى للعمل، كما هى الحال فى الثلاثية. وبالإضافة إلى ذلك فإن الدراما تعكس تلك اللحظات التى يصل فيها الصراع إلى قمة بعد قمة ولكنها تغفل اللحظات الأخرى التى لا ترتبط مباشرة بالصراع، وتغفل كذلك تصوير القوى المحركة الدافعة فى الحياة داخل الدراما إلا بمقدار ما ترتبط بلحظات تصاعد الصراع المحورى نحو الذروة. وفى بناء الثلاثية الملحمى نجد ذرى متعددة ولكنها توجد فى تناسبها مع مجمل الحياة، فالرواية لا تصور قمم سلاسل الجبال فحسب بل تصور التلال والوديان والقيعان أيضا، فالحياة فيها عريضة ممتدة شديدة الثراء، وتقوم على تناسب واقعى فى توزيع القمم (الذرى) دون عزل للحظة الذروة كما تفعل الحبكة فى الدراما الكلاسيكية. فالحبكة الملحمية فى الثلاثية تستوعب أحداثا متنوعة مفردة ولكنها مظهر تتجلى فيه الحياة القومية للشعب المصرى فى عموميتها متعددة الأوجه، إنها حبكة تستوعب الحياة كاملة على الرغم من الاستقلال النسبى لأجزائها.

ويشخص جوته الإيقاع المتباطئ للسرد الروائى الملحمى بأنه خاصية جوهرية لهذا السرد، فحركته المتصلة تجرى مرة إلى الأمام ومرة أخرى إلى الوراء. ويبرز شيللر استقلال أجزاء العمل استقلالا نسبيا باعتباره خاصية أساسية لهذا النوع من السرد، فهناك تطور حر للأجزاء يفتقر إلى تنظيم صارم، وهناك تباطؤ

وتمهل فى تعاقب الأجزاء، ويعكس ذلك موقفاً عيانياً فى النظر إلى العالم، فالحياة رحبة مرنة الحدود، أوسع وأعمق من أى وعى فردى(٥) .

ولن نجد فى الثلاثية كما لن نجد فى الحرافيش مبادئ وحدة الزمان والمكان والفعل أو ما هو قريب منها، فالسعى متجه إلى التقاط امتلاء الحياة فى كل جزء من الأجزاء ذات الاستقلال النسبى وفى وحدة بنائها القائمة على التناسب والتوازن.

حبكة الثلاثية أهى معمارية استاتيكية؟

إن التناسب والتوازن والتنظيم الدقيق فى الثلاثية لا تتعلق بالقالب الكلاسيكى، أو إن شئنا الدقة بالأسلوب الكلاسيكى فهى خصائص تتعلق بالجنس الروائى فى بنائه الملحمى عند المدرسة الواقعية النقدية. وتلك الخصائص وثيقة الارتباط بالمضامين الروائية المتعددة، فالمضمون الحسى البيولوجى يقيس الرغبة بمقاييس الاكتمال والامتلاء والتسامى والارتباط بكلية الوجود الإنسانى عند السيد أحمد عبد الجواد وياسين وكمال عبد الجواد. ولا تقف الرواية عند تصوير معطيات بدائية لحياة تلقائية بل تشى بمثال إنسانى مأمول هو معيار للحكم على الممارسات الفردية المختلفة. كما أن المضمون الانفعالى (المواقف العاطفية) يرتبط بالمعانى الاجتماعية فى العلاقة بين الرجل والمرأة، أتكون المرأة مجرد موضوع جنسى أم ترتفع إلى حبيبة مثالية (كمال عبد الجواد وعايدة) أم تكون زوجة مطيعة وأما متفانية للأولاد (أمينة)، حتى نصل إلى الموقف من الوطن (خاصة عند فهمى). وكل هذه الأشياء تصورها الرواية مقيسة بمعيار متسام هو الربط بين الحب والعائلة، والعائلة والوطن الواسع، والوطن والإنسانية جمعاء. وسنجد المضمون المعرفى والإيديولوجى فى الرواية بعيدا عن التجريد المفهومى ومتجسدا فى ملامح عقلية ومواقف عملية وانفعالية للشخصيات، ويقوم الشكل الروائى بتنظيم عناصر المضامين المختلفة وتشكيلها فى وحدة توحى بالحياة داخل تأليف لغوى تؤلف صيغه المختلفة ارتباط عناصر المضامين أو انصهارها.

ويختلف تقييم يحى حقى للثلاثية مع العرض السابق عن ارتباط التناسب والتوازن والتنظيم الدقيق بالمضامين الحسية والانفعالية والإيديولوجية، وبوجود مثال معيارى للحكم على الممارسات. ويصنف يحى حقى الثلاثية تحت النمط الاستاتيكى وعدته التأمل بلا انفعال، فهو يضع حجرا على حجر كأنه مهندس معمارى وعناوين الثلاثية أسماء لأماكن فى خريطة القاهرة، فهى عناوين معمارية، كائنات جامدة هى الأخرى فى وضع استاتيكى، يجرى بناؤها طوبة فوق طوبة على نحو خال من الانفعال. ويرفض يحى حقى أن تنطوى عملية البناء المعمارى على أى انفعال. ولكن سوزان لانجر على العكس من ذلك ترى أن المكان المعمارى لا يقف عند التصور الهندسى، عند فكر مجرد غير متاح للحواس، فهو مشهد محسوس لتجارينا الإنسانية، لدائرة فاعلياتنا وعلاقاتنا بالبيئة(٦). العمارة إذن فن تشكيلى، يبدع بالإضافة إلى نفعه العملى شيئا تصوريا متخيلا، شكلا وظيفيا حافلا بالانفعال عن المأوى والأمان أو عن العلاقات بالعالم الروحى (المعبد) وكذلك عن الحياة فى المكان وامتلاك المكان كما تخلق مجالا ثقافيا. إن مخيم بدو رحل أو خباء نسوة أو مسكن قروى أو بيت فى حى شعبى أو شقة فى عمارة يمتلك كل منها مضمونا حسيا انفعاليا فكريا اجتماعيا يختلف عن كاتدرائية أو عن برج سكنى إدارى أو ضريح أو عن قلعة. وتفصح العمارة عن مجال ثقافى اجتماعى هو مكان متخيل عند معالجتها لمكان فعلى. وكذلك الحال مع المعمار الروائى. وليست العمارة وليس البناء المعمارى للرواية كائنين يتصفان بالاستاتيكية، فالعمارة فى الحالتين تخلق صورة "ثقافة" ما مادية وروحية، بيئة إنسانية حاضرة فيزيقيا تعبر عن النماذج الوظيفية الإيقاعية المميزة للثقافات والأوضاع الإنسانية، (وهى نماذج نراها فى البناء المعمارى اللغوى للثلاثية) تناوب الاستمرار والانقطاع، المحافظة والتجديد، الانغلاق والتفتح، اليقظة والنوم، الانفعال والهدوء، المغامرة والسلامة، الحس العملى والوجد الدينى، الجدية واللهو. كما يشكل المعمار الروائى وتيرة حركة الحياة فى هدأتها وفجائيتها، وفى رصانتها ونزقها.

ونعـود إلى يحى حـقى(٧) والقول باسـتاتيكية مـعمارية باردة الأعصاب هى نقيض للدينامية. فهو يلاحظ أن بناء الرواية يقسمها إلى فصول متساوية، وأن الانتقال من فصل إلى فصل يكاد لا يخضع لضغط يجئ من حوادث القصة بل هو وليد تقسيمات يولع بها الشكل المعمارى طلبا للتوازن، يستطيع القارئ أن يحذف الفواصل بين الفصول دون أن تخسر الرواية شيئا من قيمتها الفنية فهى لا تزيد عن أن تكون علامات على طول الزمن. ويصل يحى حقى إلى القول بأن الزمن موزع بالتساوى بين الفصول، فالنمط الاستاتيكى لا يحب القفز. وهو يعمم ذلك على أعمال نجيب محفوظ الأخرى السابقة على الثلاثية فنحن نستطيع مثلا أن نقول إن الفصل الواحد فى خان الخليلى يمثل شهرا ونصف شهر، وفى زقاق المدق ستة أشهر وهكذا، وسأعود لمناقشة وجهة نظر يحى حقى. ويؤكد يحى حقى انطلاقا من هذا النمط المعمارى الاستاتيكى أن الرواية امتداد طولى فى الزمن، نسير فيها مع الأبطال من نقطة بداية كما يسير الزمن بهم، فلا قفز إلى وراء فى ومضة استرجاع (فلاش باك) ولا إلى الأمام فى استباق، ولن نجد أحلاما لأن الحلم هو قفز إلى الأمام أو إلى الخلف، ،إلى المستقبل أو الماضى، وعند يحى حقى يترتب على الشكل الهندسى وسير الزمن طوليا من البداية إلى النهاية أن تكون هناك عناية فائقة بالتفاصيل الصغيرة الدقيقة لأنها هى المونة التى تلصق الطوبة بالطوبة، كما يترتب على ذلك ظاهرة يسميها يحى حقى بالازدواجية أو تكرار الحادثة ذات الدلالة الواحدة، مثل الانتقال من عالمة إلى أخرى عند أحمد عبد الجواد، وتكرار اعتداء ياسين على الخادمات وقد يرسم هذا التكرار زخرفة من نوع الأرابسك دون حتمية فنية تقوم على الاقتصاد، ولا يقف هذا التكرار عند أن يكون سجعا وصفيا أو سرديا، فهى خاصية لصيقة بالنمط الاستاتيكى القائم على التأمل الحيادى أو على ما يسميه يحى حقى بالاستوائية، ففى الرواية خمس وخمسون شخصيه على الأقل تمر أمام القارئ فى طابور استعراضى تنقسم وتتدخل فى تشكيلات عديدة تتكرر وتتبدل وهى تنمو، فالتكرار ضرورى للبناء المعمارى الاستاتيكى ومسايرة الزمن طولا خطوة فخطوة، ضرورية لاتزان العمل.

أما التأمل الحيادى عند يحى حقى فهو الذى يترك القارئ العادى يتوهم أن أنواعا ثلاثة من اللذة-أو من المضمون الحسى-تقدمها الرواية فى مرتبة واحدة. وما هى هذه اللذات فى الرواية؟ إن الجزء الأكبر من مقدمة الرواية غارق عند يحى حقى فى اللذة الجنسية فى صورتها الفجة (عند أحمد عبد الجواد وصحبه وياسين)، أما اللذة الثانية فهى وليدة اتقاد الإدراك الذهنى، (ألا نجد ذلك عند كمال عبد الجواد؟) وسنجد اللذة الروحية فى مجال العواطف من الحب الإلهى والحب الرفيع بين الجنسين والحنو والتعاطف. هذا ما يصل إليه يحى حقى. ولكن القراءة المتأنية لا تكشف عن "حياد" ولا عن "استوائية"، فعلى الرغم من إبراز الدفقة الحيوية فى اللذة الجنسية واعتبارها جزءا من رغبة الإنسان فى تحقيق ذاته وفى تجددها، فإن النبرة التهكمية فى وصف الصورة الفجة للإشباع الحسى عند "البغل" ياسين لا تخطئها الأذن، وفى إبراز التمزق داخل شخصية أحمد عبد الجواد بين مظهره ومخبره بين إيمانه وفجوره. ولنتابع الراوى فى "بين القصرين" وهو يروى اكتشاف ياسين لازدواج حياة أبيه: "... ربما عاودته الدهشة فجأة فيقول لنفسه أعجب بها من حال لم تخطر لى على بال من قبل، أنا هنا مع زنوبة وأبى فى الحجرة القريبة مع زبيدة، كلانا فى بيت واحد،، ولكنه سرعان ما يهز كتفيه ويستطرد فى حديثه مع نفسه "كيف أحمل نفسى مشقة العجب لوقوع شئ باعتباره بعيدا عن التصديق-ما دمت ألمسه واقعا! ولم يشعر لتفكيره بارتياح فحسب ولكنه فرح فرحة فاقت كل تقدير، لا لأنه كان بحاجة إلى مشجع ليواصل حياته الشهوية، ولكن لأنه-كأكثرية الغارقين فى الشهوات المحرمة-يستأنس إلى الشبيه، فكيف إن وجده فى شخص أبيه-القدوة التقليدى- الذى طالما أزعجه، بشعور وبلا شعور منه، أن يجد نفسه وأباه على طرفى نقيض... هنيئا لك يا والدى، اليوم إكتشفتك، اليوم عيد ميلادك فى نفسى... إنى فخور بك !" (ص ص ٢٣٩-٢٤٠). فهنا يتحدث صوت الراوى عن الغارقين فى الشهوات المحرمة، ويسخر من شعور ياسين بالفخر بأبيه. وحينما نقرأ وصف الراوى لمشاعر كمال عبد الجواد تجاه عايدة شداد مستخدما كلمات

مثل المعبود الذى يشرف عليك من فوق السحاب"، وأعجب به فى هدوئه وحدته وتواضعه وتكبره وإقباله وأدباره ورضاه وغضبه، كل أولئك صفاته فارو بالعشق قلبك الظامئ،.. وإذا التفت إلى الوراء فرأيت آثار القدمين اللطيفتين مطبوعة فوق الرمال، فاعلم أنها تقيم معالم للطريق المجهول يهتدى بها السالك إلى سبحات الوجد وإشراقات السعادة، (قصر الشوق-ص ص ٢١٢-٢١٣) وهنا نجد الموقف العاطفى المثالى، وفيه بذرة رفع العلاقة بين الرجل والمرأة إلى المستوى الروحى قد تضخمت وانفصلت عن الأساس الجسدى ويحيط الراوى حماس كمال عبد الجواد الفكرى بهالة من التعاطف، على الرغم من استهزاء أصحاب النزعة العملية الضيقة، فكمال يقول وقد "تورد وجهه": "ما أجمل أن يكرس الإنسان حياته للحق والخير والجمال!" ويواصل كمال القول "بحماس وإخلاص" أنه كفاح فى سبيل الحق يستهدف خير الإنسانية جميعا، وبغيره لا يكون للحياة معنى فى نظرى!! وفى نهاية "السكرية" نسمع كمال عبد الجواد يكرر مثل هذا القول الذى يحيطه السياق بموافقة اليسارى والسلفى وهو أن "الواجب الإنسانى العام هو الثورة الأبدية، وما ذلك إلا العمل الدائب على تحقيق إرادة الحياة ممثلة فى تطورها نحو المثل الأعلى". ويفهم كمال ذلك على أنه دعوة إلى الإيمان أيا كان مشربه وأيا كانت غايته، ويواصل القول الذى يتعاطف معه السرد:"يبدو يسيرا أن تعيش فى قمقم أنانيتك ولكن من العسير أن تسعد بذلك إذا كنت إنسانا حقا" (السكرية ص ص ٣٩٢-٣٩٣). وليس "موقف" السرد محايدا أو متصفا بالاستوائية أى الوقوف موقف الحياد إزاء المثل التى يعتنقها الأبطال، ففى الثلاثية كما فى عالم نجيب محفوظ عموما منظور التطلع إلى حياة رغده تعى فيها الروح الإنسانية نفسها والعالم، بل وتتحسس الطريق إلى المطلق بأن تجمع بين القيم الحسية والانفعالية والفكرية والمتعالية فى تكامل متخيل.

مسألة الزمن الروائى

ونعود إلى مسألة الزمن فى الثلاثية، أهو موزع بالتساوى بين الفصول، دون أن يكون الانتقال من فصل إلى فصل خاضعا لضغط من حوادث القصة، ثم

أيجىء هذا الانتقال نتاجا لمتطلبات التوازن فى شكل معمارى يفرض من الخارج فرضا كما يقول يحى حقى؟

إن فصول التقديم فى الجزء الأول من الثلاثية، فى بين القصرين تقع فى ثلاثة عشر فصلا، وسبع وسبعين صفحة تنتهى ببدء مغامرة السيد أحمد عبد الجواد مغامرة جديدة مع العالمة زبيدة. فالفصول السابقة جميعا ترسم الملامح الثابتة لطبائع الشخصيات الأساسية وتصور ممارسات تكاد تقترب من أن تكون عادات قابلة لمعاودة التكرار، لذلك كان إيقاعها بطيئا، وتقع هذه الفصول فى الأسابيع الممتدة من يوم ٩ أكتوبر ١٩١٧ يوم اعتلاء السلطان أحمد فؤاد الأريكة - إلى أيام فى شهر نوفمبر[٨] موزعة بين سلوك أفراد أسرة واحدة فى البيت والدكان والطريق. ولكن السرد لم يكن يستهدف أن يجعل من اليوم الواحد إطارا للافتتاحية التى تمتد عند سيزا قاسم [٩]على طول صفحات ١٥ فصلا، فعلى خلاف ما تؤكده الناقدة من تعمد حصر الافتتاحية فى أربع وعشرين ساعة نلاحظ مثلا فى بداية الفصل الرابع عشر إشارة إلى أن السيد أحمد عبد الجواد اضطر إلى التخلف "ليلة الأمس" عن شهود حفلة أنس دعاه إليها أحد الأصدقاء، على حين أننا نجده فى الفصل الثانى يعود ليقطف من ذكريات "ليلته السعيدة" (ص ١٥)، كما أن المؤشرات الزمنية الصريحة عن تولى السلطان أحمد فؤاد ثم برودة شهر نوفمبر تقطع بأن حكاية اليوم ليست إلا خرافة. وقد يعد ذلك مؤشرا زمنيا على أن السياق لا يتحدث عن نفس الليلة، فالمهم هنا ليس رصد الساعات بل رصد العادات. ويعد فصول التقديم يسرع الإيقاع، فلا يقف عند تزامن ما يقع من أحداث للشخصيات المختلفة بل تتفاوت وتيرة الأحداث بين شخصية وأخرى ويتفاوت المدى الزمنى للفصول. وبالإضافة إلى ذلك فإن هناك انتقالات زمنية بارزة فى ثنايا فصول الرواية بين الاسترجاع والاستباق. وابتداء من الفصل الأول ترجع "أمينة" إلى الماضى، قبل أن يأتى الأبناء إلى الوجود، فلم يكن يحوى هذا البيت الكبير بفنائه المترب وبئره العميقة وطابقيه وحجراته الواسعة العالية الأسقف سواها أكثر النهار والليل، وكانت حين زواجها فتاة صغيرة دون الرابعة عشرة من عمرها، فسرعان ما وجدت نفسها، عقب وفاة

حماتها وسيدها الكبير ربة للبيت الكبير، تعاونها على أمره امرأة عجوز تغادرها عند جثوم الليل لتنام فى حجرة الفرن بالفناء تاركة إياها وحيدة فى دنيا الليل الحافلة بالأرواح والأشباح (ص ص ٦-٧) وتواصل أمينة ومضات الاسترجاع طوال صفحتين كاملتين. وسنرى عائشة تنتظر لحظة مرور الضابط تحت نافذتها فى لهفة،ويذوق قلبها المشبوب هذه اللحظة فى سعادة ويودعها فيما يشبه الحلم ويغلب التعطش للمزيد من الحب الخوف الجائم فخطت خطوة-جنونية، وفرجت مصراعى النافذة ووقفت وراءها وقلبها يبعث ضربات بالغة العنف من العاطفة والخوف معا، كأنها تعلن حبها له، بل كانت كمن يقذف بنفسه من علو ساحق ليتقى نارا مستعرة تحيط به (ص ٢٧)، ونستطيع أن نقرأ أن كمال الطفل، كم وقف حيال الضريح حالما مفكرا (ضريح الحسين) يود لو ينفذ ببصره إلى الأعماق ليطلع على الوجه الجميل الذى أكدت له أمه أنه قاوم عبر الدهر بسره الإلهى فاحتفظ بنضارته ورونقه حيث يضئ المثوى بنور غرته (ص ٤٩). فلسنا فى الحقيقة أمام نمط معمارى استاتيكى يسير فيه الزمن مع الأبطال (دون قفز إلى الوراء فى ومضة استرجاع ولا إلى الأمام فى استباق أو حلم) كما أكد يحى حقى.

وترى سيزا قاسم عند مناقشة الإطار الزمنى فى الفصول الأولى من بين القصرين، والذى يمثل عندها أربعا وعشرين ساعة فى حياة الأسرة، أن "اليوم" كوحدة زمنية لا يظهر فى الرواية الواقعية كوحدة بنائية، فهذه الوحدة الزمنية ظهرت فى الرواية الحديثة (الحداثية) حيث أصبح الزمن الروائى أكثر تركيزا (يوليسيس - مسزداللوى - الأمواج - تقع أحداثها فى يوم واحد)(١٠) . ولو سلمنا جدلا بأن الافتتاحية تقع فى يوم واحد وهذا مستحيل، لما كان ذلك اتباعا لتقنية حداثية، فإن حصر الفعل فى التراجيديا ضمن أربع وعشرين ساعة مثلا، وهى وحدة الزمن الشهيرة ينطوى على إنكار لأهمية البعد الزمنى فى الحياة البشرية. ويقول إيان واط إن هذا الحصر يتم انطلاقا من نظرة العالم الكلاسيكى القديم إلى الواقع باعتباره موجودا فى الكليات اللا زمنية، فمن الممكن فض أطواء حقيقة هذا الوجود فى مدى يوم واحد كما فى مدى العمر كله(١١). وفـــى

يوليسيس نجد التوازى الأسطورى الذى يلم شتات التجارب اليومية المبعثرة فى هيكل جوهرى موحد، كما نجد فى مسزداللوى والأمواج لفرجينيا وولف اقتناصا لجوهر سيكولوجى أو لهالة مضيئة وراء التعاقب الزمنى. فتلك التقنية تعبر عن رؤية إلى الإنسان فى العالم، تضع تعاقب الأحداث فى متصل مجرد يقلل من أهمية الزمان الذى يظل عاملا ضئيل التأثير فى العلاقات البشرية. ولكن بطء إيقاع التقديم فى بين القصرين مرتبط بوظيفة ذلك التقديم فى عرض مسرح الأحداث واستعراض الشخصيات الرئيسية، وهو الذى يلعب دور المقاطع الوصفية المطولة فى الفصول الأولى من الروايات الواقعية عند بلزاك على سبيل المثال. وتأخذ "بين القصرين" شكل التطور الزمنى للشخصيات والأحداث كما هو ملاحظ فى واقع الحياة داخل إيقاع غير منتظم. وترسم الثلاثية لوحة عريضة لحيوات أفراد يتجلى فيها الاختلاف بين الماضى والحاضر ويتعمق البعد الزمنى، لأن تلك اللوحة ترى حيوات الشخصيات من منظور سيرورة تاريخية عامة فهى تركز الانتباه على جريان الزمن، وتحرص على أن تصور اللحظات المتعاقبة فى حياة الشخصيات من حيث التغيرات داخل الهوية الشخصية لكى تقدم سلسلة من السير الشخصية الحية.

ولكن لا إنكار للقول بأن فصول التقديم البطيئة الإيقاع فى قصر الشوق تحوى عنصرا من الزمن الدائرى، القائم على العود والتكرار، فالأفعال اليومية تعاود الوقوع وما يحدث فى يوم ظل يحدث فى سنوات متلاحقة. ولكن هذا الزمن الدائرى ليس مجرد تقنية عتيقة أو حداثية فله وظيفة واقعية؛ لأن السرد يصور فى جانب منه أسرة أبوية (بطريركية) موروثة من المجتمع العضوى التقليدى، أسرة تاجر ميسور من النمط السابق للرأسمالية تتميز بالبطء الشديد فى التغير واستمرار الماضى فى الحاضر، كما تقع أفعال الشخصيات داخل قوالب ثابتة يسميها يحى حقى كما سلف القول الازدواجية أو تكرار الحادثة ذات الدلالة الواحدة. ولكن ذلك ليس راجعا إلى نظرة استاتيكية قائمة على التأمل الحيادى كما يقول يحى حقى، بل هو نابع من انغماس واقعى عميق فى إدراك المجتمع العضوى الذى يعيد إنتاج مفرداته على نسق ثابت متواتر. بيد أن الأسرة

الأبوية كانت فى الرواية تعيش فى مجتمع انتقالى يتطور ببطء نحو أن يكون مجتمعا حديثا قائما على فردية الطبقة الوسطى وعلاقات السوق والمنافسة والتغير. لقد فرض هذا الانتقال التدريجى تجاور عالمين حتى داخل الأسرة الواحدة وحتى فى صميم الحياة النفسية للفرد الواحد. ولهذين العالمين تصوران مختلفان عن الزمن؛ الزمن الدائرى الساكن للعالم القديم، والزمن المتقدم إلى الأمام باعتباره إطارا للتغير فى العالم الحديث. لذلك نرى فى دائرية الفصول الأولى منذ البداية بذورا لتصور جديد للزمن ينبثق خارجا من التصور التقليدى. فأول يوم فى بين القصرين ليس تكثيفا لأبدية، بل هو يوم حافل لا يقبل تكرارا من زاوية الزمان التاريخى. فالسيد أحمد عبد الجواد يقول وكأنه يخاطب نفسه أمام أمينة فى مقطع يتخلله الحوار فى الفصل الثانى الذى يقع فى نفس ليلة الفصل الأول:

ـ ياله من رجل كريم الأمير كمال الدين حسين، أما علمت بما فعل؟ أبى أن يعتلى عرش أبيه المتوفى فى ظل الإنجليز-رحم الله السلطان وأكرم ابنه-وقبل العرش الأمير أحمد فؤاد أو السلطان أحمد فؤاد كما سيدعى من الآن فصاعدا، وقد تم الاحتفال بتوليته اليوم فانتقل فى موكبه من قصر البستان إلى سراى عابدين وسبحان من له الدوام.

ـ ربنا قادر على أن يعيد إلينا أفندينا عباس

ـ متى؟متى؟ علم هذا عند ربى.. ما نقرأ فى الجرائد إلا عن انتصارات الإنجليز، فهل ينتصرون حقا، أو ينتصر الألمان والترك فى النهاية اللهم استجب (ص ١٦) ويدخل الزمن التاريخى فى التفاصيل اليومية، فذلك اليوم ٩ أكتوبر ١٩١٧(١٢) يحدد مسارا للأحداث السياسية وللصراع بين الحركة الوطنية والإنجليز، ويكشف عن الوعى التلقائى للحركة الوطنية فى مرحلة متخلفة من النمو، ستمضى الرواية قدما نحو تجاوزها. إن التباين فى السرد بين زمن دائرى وزمن تاريخى ينطلق إلى الأمام يعكس صراعا بين قيم مجتمع أبوى وقيم الفردية البازغة ويعكس ما فى سطوة المجتمع القديم من شروخ. فدائرية الحياة اليومية فى ابتذالها المعتاد لا تطمس التناقضات الكبرى والقوى المحركة، كما أن تعاقب

الأوضاع الساكنة المتجمدة تعاقبا متكررا لا يخفى دراما التطور الاجتماعى والسياسى السائرة إلى الأمام. وقبل مغيب اليوم التالى يصغى الصغير كمال إلى حوار بين فهمى الذى تشتعل وطنيته إلى درجه تخرج عن النطاق الذى يسمح به أبوه، وياسين المتعاطف دون اكتراث مع آمال أخيه الوطنية، فهو يتمنى مثله أن ينتصر الألمان وبالتالى الترك وأن تسترد الخلافة سابق عزتها، وأن يعود الخديوى عباس ومحمد فريد إلى الوطن رغم الهوة الكبيرة بين موقفيهما فى الحقيقة ولكن أمنية من هذه الأمانى لم تكن تشغل قلبه فى غير أوقات الحديث عنها. ويؤكد فهمى أن لكل حرب نهاية، وأن الألمان سينتصرون بعد هجوم هندنبرج الأخير الذى سيكون هجوما فاصلا فى هذه الحرب ثم يضيف: المهم أن نتخلص من كابوس الإنجليز وأن تعود الخلافة إلى سابق عظمتها فنجد طريقنا ممهدا. ولكن هذه الممالاءة للألمان لا تخلو من توجس فى الوعى الشعبى غير المسيس، فيتساءل ياسين :"ماذا يكون رأيك لو وجدنا الألمان كما يصفهم الإنجليز"؟، وتتساءل خديجة: "ولماذا تحبون الألمان وهم الذين أرسلوا زبلن (منطاد زبلن) ليلقى قنابله علينا؟" (ص ص ٥٥-٥٦). وينقلنا السرد بعد التقديم إلى صيرورة فى المواقف ومعطيات الوعى السياسى وإلى اتجاه للأحداث يسير إلى الأمام ولا يقبل مسارا عكسيا. بيد أن هذا الاتجاه إلى الأمام واقع فى قيود الزمان الدائرى، فالتحرر الوطنى يبدو كأنه استرجاع لمجد الخلافة العثمانية القديم، وعودة الخديوى عباس الذى مالأ الترك وخلعه الإنجليز. ولم يكن فهمى وهو أشد الأبناء وطنية يختلف فى وعيه بالهوية القومية المصرية كثيرا عن أبيه، فقد ظلا يعيان انتماءهما الوطنى على أنه انتماء عام فضفاض إلى أمة الإسلام ممثلة فى الخلافة العثمانية. وسترصد الرواية الوعى القومى وتطوره مع حركة الزمن إلى آفاق أكثر تقدما، إلى الوعى بمصر المستقلة عن الإنجليز والأتراك معا، أى إلى الهوية المصرية ذات الجذور العريقة مع حركة الأحداث السائرة فى الرواية إلى الأمام نحو ثورة ١٩١٩ وأعقابها. والمنظور الشامل للرواية ليس منظورا محايدا من الثورة فهو مع الثورة والاستقلال ويتبنى مفاهيم الرأى العام والجماعة الوطنية متعاطفا معها.

المنظور الإيديولوجي للزمن

وعلى خلاف ما سبق نقرأ لسيزا قاسم أن نجيب محفوظ لم يتحيز لمنظومة قيم أى من الشخصيات-سواء الإيجابية منها أو السلبية-فى بناء عالم موحد الروح أو عالم يتطور فى اتجاه حتمى، يمكن للقارئ أن يتنبأ فيه بمصير الشخصيات نتيجة تصرفاتها أو تكوينها فى ظل منظومات قيمها الخاصة، فلم يعاقب الشرير أو يجازى المخطئ، كما لم يكافئ الخير أو يحقق السعادة والنجاح للأمين(١٣) . ولكن نجيب محفوظ لم يكتب أمثولة أخلاقية تؤكد أن حركة الزمن لابد أن تكافئ الأخيار وتعاقب الأشرار فى جميع الأزمنة مهما يختلف طابعها، ولم تفعل الروايات الواقعية ذلك قط. إن الثلاثية على العكس مما تذهب الناقدة ترصد المسار الموضوعى لحركة الزمن وفقا للمنطق الداخلى للأحداث مصدرة أحكاما لا تتميز بالحياد. كما أن حركة الزمن الموضوعى - فى فترة من الفترات - مرصودة من منظور عام غير حيادى يرفض سيادة النزعة التجارية والتسلق اللاأخلاقى على مسار عالم، ينجح فيه الانتهازيون ويخفق الأبرار غير المزودين بأسلحة النجاح السوقية الوضيعة-لا تحقق ما يعرف باسم العدالة الشعرية (وجوب معاقبة الشر ومكافأة الخير). إن هذه العدالة الشعرية ليست من سمات الواقعية ولا أحادية الصوت ولا وجود منظور شامل للمؤلف، فقد تم التخلى عنها منذ زمن طويل ابتداء من نهاية القرن السابع عشر فى معظم الأعمال الأدبية(١٤)، وقد رفضها كورنى (١٦٢٥-١٧٠٩) وأديسون (١٦٧٢-١٧١٩) صراحة. ولنأخذ الأمثلة التى ضربتها سيزا قاسم، ألم يكن زواج ياسين من زنوبة العوادة على الرغم من مخالفته لتوقعات المحيطين به متفقا مع تفضيل طبيعته الشهوانية التى طالما سخر منها السرد لهذا النوع من النساء المتخصصات فى الجنس؟. كما أن تقبل العائلة لهذا الزواج أكان مكافأة لمسىء أم قبولا للأمر الواقع، وتعبيرا عن نزعة عملية تقوم على المصالحة بين المتناقضات أبرزتها الرواية كطبيعة لصيقة بهذه الشريحة الاجتماعية المعلقة بين الأرض والسماء؟ (أى بين الشهوات والقيم الدينية، وتطلعات الصعود والنجاح والتمسك بالقواعد الأخلاقية) ثم ألا تصدر الرواية إدانة حاسمة للواقع الاجتماعى

والسياسى عشية ثورة ١٩١٩، وسيادة أحزاب الأقلية المعادية للشعب والمتحالفة مع السراى والإنجليز؟، ألا تفضح الثلاثية طرائق الصعود والنجاح من محسوبية ورشوة ودعارة وشذوذ جنسى مثلها مثل الروايات السابقة (القاهرة الجديدة - بداية ونهاية... الخ). أليس المنطقى فى عالم يرفضه المنظور السردى بكل وضوح ويتعاطف مع الحلم بتغييره (عند اليسارى والسلفى على السواء وإن رجحت كفة اليسارى على السلفى) أن يخفق كمال المثالى الباحث عن العلم والمتطهر الذى لم يبحث عن المادة أو المركز وأن تتبع الرواية خطواته بنغمة تعاطف فى السرد وأن تفسح لتطوره الفكرى الصفحات الطويلة من وجهة نظره هو؟. وليس معنى رفض محفوظ للعدالة الشعرية أنه يسوى بين القيمة ونقيضها. لقد خلت روايته من العظة التى تكون عبرة لمن يعتبر، فهل كانت مكافأة الأخيار ومعاقبة الأشرار فى واقع شديد الفساد طريقة"واقعية" لترجيح منظومة قيم شاملة؟. وتواصل سيزا قاسم فكرتها عن المنظور، فهى تقول إن إيديولوجية الثلاثية تجاه الزمن كانت محايدة، فلم تنظر إلى حركته نظرة سلفية ترى أن جيل الأمس أفضل من اليوم وأن جيل الغد أسوأ الثلاثة، كما لم تنظر إلى الزمن نظرة مستقبلية تزعم أن كل جيل يفضل سابقه وأن سنة التطور تتدرج على سلم الارتقاء، فلم تنظر إلى الأجيال المختلفة على أنها حلقات فى سلسلة التطور-إلى الأرقى أو إلى الأدنى-بل جاءت نظرتها إلى مختلف الأجيال نظرة محايدة ترى فيهم أشخاصا تتعايش وتتفاعل فى لحظة زمنية معينة دون أن يؤدى ذلك إلى مراحل مختلفة فى سلسلة تطور موحدة. فإن النظرة إلى جيل الأحفاد رضوان وأحمد وعبد المنعم مقارنة بجيل الأبناء ياسين وفهمى وكمال لا تظهر فضل أى من الجيلين على الآخر، وتساوى بين حظ الجيلين دون تطابق مفتعل من جوانب الإيجاب والسلب والقوة والضعف والمثالية والواقعية بل والانتهازية(١٥) .

ونقف هنا لنرد على ذلك التصور لمفهوم الزمن عند نجيب محفوظ. فالنظرة التى تقوم على التقدم أو التطور لا يشترط أن تكون من السذاجة بحيث ترى التقدم مطلقا دون تناقضات والماضى كله شرا والحاضر شديد النقاء، والجيل

المتأخر زمنيا يفضل سابقه فى كل شئ كما أن التطور لا يتعلق بكل فرد على حدة ولا يصيب الأفراد جميعا بدرجة متساوية.

وليس زمن الثلاثية زمنا راكدا، تظل الأشياء فيه كما هى أو تتسم بالثبات، وليس زمنا يكون الانتقال التدريجى فيه من المجتمع التقليدى إلى المجتمع الرأسمالى خاليا من التناقض والإحباط. إن زمن فردية السيد أحمد عبد الجواد، زمن عضوية الفرد فى الجماعة أو العشيرة الضيقة والواسعة (الأسرة الممتدة وأمة الإسلام)، لم يكن يسمح بأن يكون للفرد درجة كبيرة من الاستقلال إزاء بنية قيم متوارثة مقننة عن السلطة الأبوية وسلطة أولى الأمر والموقف من المرأة فى عالم لا يحترم التغير ويرى مظاهره بدعا وضلالات. وكان زمن الأجيال التالية حلقة بعد حلقة تقدما على ما سبقه، لم يعد التسلط الأبوى والتصديقات العقائدية الجامدة والخضوع لأولى الأمر أمورا تتسم بالقداسة، وبدأنا نرى فى جيل الوسط (فهمى وكمال باختلاف عن ياسين) ذواتا جديدة للفاعلية الوطنية والعقلانية متمردة على تحجر الآباء. كما تغير لديها الموقف من المرأة فلم تعد الجارية المطيعة منجبة الأبناء أو موضوعا جنسيا. وأثمر التطور فى المناخ العام عند جيل الأحفاد بزوغ اتجاه "متقدم" من المرأة يراها كائنا إنسانيا حرا على قدم المساواة مع الرجل فى العمل والمشاركة السياسية وحق اختيار من تحب وتتزوج. لقد كانت حركة الزمن "التاريخية" تحقق إمكانات متفتحة لحرية الأفراد وتخلصهم من التبعيات الخانقة التى سادت الماضى فى العلاقات الشخصية والاجتماعية والسياسية. ولكن الرواية لم تر فى العلاقات البورجوازية و"الحريات" الجديدة فردوسا وتقدما على طول الخط. فعلى الرغم من أن حركة الزمن حملت داخلها براعم الوعى الذاتى بالشخصية والمسؤولية، والتحرر من التبعية للسلطات الموروثة وإطلاق سراح الطاقات الفردية فى العمل ومعنى الحياة والحب والفكر من الأغلال، فقد حملت حركة الزمن هذه معها ظلالا قاتمة. لقد كانت هناك بدايات تحول الروابط الاجتماعية بين الأفراد إلى علاقات بين سلع وأشياء تقوم على المصلحة المباشرة، فالشكل السلعى فتح فمه وابتلع أجزاء من الحياة، وجعل كل فعل وكل شئ مقيسا بأرقام السعر فى السوق. لقد تمزقت

روابط الجماعة التقليدية المتآلفة نسبيا، وأحاط الاغتراب والوحدة بالفردية الحرة. فمنظور الثلاثية لم يقدم مرثية نائحة للمجتمع التقليدى ولم يقدم قصيدة مدح فى تحرر الأجيال المتعاقبة،... بل قدم رصدا واقعيا نقديا من منظور مستقبلى يحلم حلما يكاد أن يكون طوباويا بالثورة الأبدية". وفى الفصول الأخيرة (السكرية) مساحة كبيرة لآراء الأستاذ عدلى كريم (فيه ملامح من سلامة موسى) يتحدث فيها عن الفرق بين الحتمية التاريخية وحتمية الظاهرات الفلكية، فالأولى لن تتحقق إلا بإرادة البشر وجهادهم (السكرية ص ٣٥٢)، كما أن المجتمع الفاسد لن يتطور إلا باليد العاملة حين يمتلئ وعيها بالإيمان الجديد ويمسى الشعب كله كتلة واحدة من الإرادة، حينئذ لن تقف فى سبيله القوانين الهمجية ولا المدافع. ويواصل الأستاذ حديثه عن أن السلفيين حتى لو نجحوا فى الوصول إلى الحكم فسوف يحققون "مبادئنا" الاشتراكية ولو تحقيقا جزئيا ولكنهم لن يوقفوا حركة الزمن المتقدمة إلى هدفها المحتوم" (ص ٣٥٤). وترصد الرواية على طول أجزائها الثلاثة تطور الحركة الوطنية من الوعى المرتبط بالخلافة الإسلامية إلى الوعى المرتبط بالوطنية المصرية الخالصة إلى الوعى الذى يربط بين الحركة الوطنية والعدالة الاجتماعية وقد سبقت مناقشة موقف السرد من العمل الدائب على تحقيق إرادة الحياة ممثلة فى تطورها نحو المثل الأعلى (السكرية ص ص ٢٩٢-٣٩٣) عند مناقشة "حيادية السرد".

وقد لاحظ الكثيرون تمييز السرد فى الثلاثية بين الزمن الفردى والزمن الجمعى، فالزمن الفردى متجه حتما نحو الشيخوخة والموت وواقع فى قبضة مصادفات النجاح والإخفاق، أما الزمن الجمعى الإنسانى العام فالتغير فيه حتمى وقد تعكس بعض أوجهه بالضرورة تقدما. إن موت فهمى فى نهاية قصر الشوق فاجعة شخصية وعائلية بلا جدال، ولكن دم الشهداء رصيد متجدد للحركة الوطنية يدفعها إلى التمسك بأهدافها ومواصلتها، وذكراهم باقية تلهم الأجيال القادمة كما تصور الرواية فى أماكن متفرقة. وفى السرد الروائى تنتهى بين القصرين باستشهاد فهمى وبصوت الطفل كمال وهو يغنى بعذوبة، كما تنتهى قصر الشوق بموت سعد زغلول ممثل النفى والثورة والحرية والدستور (مستوفيا

حظه من العمر والعظمة، ومن وحيه وتربيته ترعرع ما فى روح كمال الشاب ص ٤٦٤) وانتظار ميلاد طفل لابن ياسين فى نفس الوقت. وتنتهى السكرية أيضا باحتصار أمينة وميلاد طفل جديد، وشراء رباط عنق أسود ولوازم المولود المنتظر من نفس الدكان الصغير (٣٩٦). فلسنا إزاء مفارقات عبثية، بل بالحياة الجديدة تحيط دائما بالموت. وتنتهى كل من الحرب والسلام لتولستوى والدون الهادئ لشولوخوف وعائلة تيبو لمارتن دوجار بالمثل بصورة الطفل بعد تضادات وتقابلات ضخمة فى المصائر. وتتضمن هذه الصورة فى تلك الأعمال الملحمية بالإضافة إلى معنى برعم الأمل فى المستقبل واستمرار الحياة رغم الموت عنصرا بنائيا يتعلق باكتمال العمل الروائى وتقديمه لوحة مكتملة ذات دلالة مكتفية بذاتها بتيار الحياة من البداية إلى النهاية فى طابعه المنجز داخل الشكل الفنى. فصورة الطفل المتكررة فى فصول الثلاثية والتى تعاود الوقوع فى أجزائها متصلة بوجهة نظر الرواية لحركة الزمان، للبداية البسيطة الغضة التى لا تعرف انتهاء بالموت، للاستمرار الدائم. وهى ليست مجرد خاتمة بالمعنى التقليدى فهى لا تصلح بطبيعتها لأن تكون خاتمة. ونحن لا نجدها فى نهايات الروايات فحسب بل تتخلل الفصول مع كمال عبد الجواد فى بين القصرين حيث يشغل مساحة كبيرة، كما يبدأ الفصل الثالث من قصر الشوق بحوارية مطولة بين الأطفال الأحفاد وهم يمارسون ألعابهم الساذجة، ويكشفون عن الخطوط الأولى لملامحهم فى المستقبل وعما فى سلالتهم الجديدة الصاخبة من ملامح الأجداد والآباء والأمهات، كما يتعلق الأحفاد الأطفال بجدهم بلا خوف من ناحيتهم ولا تكلف من ناحيته مختلفين عن جيل آبائهم. فليست الحياة فى الزمان مرادفة للركود أو العقم أو الثبات، فحركتها التى نشعر بها فى الروايات على نبضاتنا دون تعليق صريح تشير إلى أن الزمن يسير إلى الأمام. ولن نجد رمزية عقم وعجز مسيطرة بل سنجد الميلاد يطوق الموت.

الزمن التاريخى

تقدم الثلاثية حركة (تاريخ) المجتمع المصرى فى العقود الأربعة الأولى من القرن العشرين (بين خريف ١٩١٧و, ١٩٤٤ وتبدأ بين القصرين عام ١٩١٧ وتنتهى بثورة ١٩١٩ وتبدأ قصر الشوق بعد خمس سنوات أى من ١٩٢٤ حتى وفاة سعد زغلول عام ١٩٢٧ أما السكرية فتبدأ أحداثها عام ١٩٣٥ فى قمة المد الرجعى (اليوم توفيق نسيم وأمس إسماعيل صدقى وأول أمس محمد محمود ص ٤٥) وقمة المقاومة الوطنية الديموقراطية وتنتهى عام ١٩٤٤ فى جو سياسى مماثل من حكم الأقلية عميلة الإنجليز والسراى واختمار المد الشعبى الثورى، مرورا بهدأة معاهدة ١٩٣٦ ثم عاصفة الحرب العالمية الثانية. إن قوى التاريخ العاتية ليست إطارا زمنيا خارجيا للسرد الروائى بل هى التى تحدد نطاق الأحداث ومصائر الشخصيات. فالثلاثية تبرز تأثير الاتجاهات والحركات والقوى التى شكلت المجتمع المصرى وتصور القهر والعنف والوحشية والمثل العليا والأمنيات والأوهام والطموحات والإخفاقات مع التركيز على ما يتغير وينمو ويؤثر ويضبط إيقاع الحركة العامة. ولكن الحركة التاريخية فى الرواية لم تعد تعبيرا عن قوى خارجية مجردة توجه الأحداث من قصورها وقلاعها البعيدة بل لقد جرى استئناسها وتحويلها إلى تجارب شخصية. فالاستعمار الإنجليزى نصب معسكره أمام بيت السيد أحمد عبد الجواد ورأينا الجنود الذين يطلقون

الرصاص على المصريين ويعتقلون المجاهدين كأدوات لقوة لا شخصية، أفرادا من البشر أفرغوا فى الزى العسكرى وسيقوا بعيدا عن أهلهم وبلادهم يلعبون مع كمال الطفل ويقدمون له الشوكولاته ويرددون وراءه الأغانى ويغازل أحدهم مريم، وتعجب بشكله الجميل إحدى أخوات كمال، وكان هذا الطفل يعتبرهم أصدقاءه ويحبهم فى تبدياتهم الفردية الشخصية. ومن السخف القول إن محفوظ يتخذ موقفا محايدا من صداقة الإنجليز عند طفل لا يعى الكثير وعند شقيقه فهمى طالب الحقوق الذى يشارك فى النضال ضدهم. فوجهة نظر الطفل البريئة إلى سطح الأشياء يوظفها السرد للكشف عن مسألة جوهرية تتعلق بقهر الاستعمار لأفراد شعبه والزج بهم فى مذبحة الحرب العالمية الأولى وفى الاعتداء على أبناء شعوب المستعمرات، فلم تكن الحركة الوطنية المصرية معادية للشعب البريطانى. وتصور الرواية فى البداية حركة الأحداث التاريخية باعتبارها جزءا من الأحاديث المزجاة بين تضاعيف الحياة اليومية. ولكن السرد يتعمد التركيز على أحداث فاصلة. إن فهمى يقول لياسين: "ذاع بين الطلبة نبأ عجيب كان حديثنا اليوم كله، وهو أن وفدا مصريا مكونا من سعد زغلول باشا وعبد العزيز فهمى بك وعلى شعراوى باشا توجه أمس إلى دار الحماية وقابل نائب الملك للمطالبة برفع الحماية وإعلان الاستقلال"(بين القصرين ص ٣٦) ويتتبع السرد هذا الحدث الفاصل من لسان فهمى إلى وعى ياسين الذى يمثل جوانب السلبية والقصور الذاتى فى الواقع السياسى أثناء تلك الفترة. فاسم سعد زغلول لم يكن بالجديد عليه وإن لم يجد وراء الاسم فى نفسه شيئا ذا بال اللهم إلا ذكريات غامضة اقترنت بحوادث أتى عليها النسيان من زمن دون أن تترك فى قلبه-الذى لا يكاد يعبأ بالأمور العامة-أثرا عاطفيا يدل عليها من بعيد. وبهذه الطريقة يقدم السرد سعد زغلول لأول مرة فى الرواية التى سيلقى ظله الطويل على مصائر الأفراد فى عالمها. فلا ينحت السرد تمثالا مهيبا لسعد زغلول، ففهمى يقول إن زملاءه الطلبة الوطنيين يختلفون فيه كثيرا، فمنهم من يعده ذنبا من أذناب الإنجليز ولا شئ أكثر من هذا ومنهم من يقر له بمزايا عظيمة جديرة بأن ترفعه إلى مصاف رجال الحزب الوطنى أنفسهم. وتسهب الرواية على لسان

فهمى فى إبراز ما قام به سعد مع زميليه من مطالبة برفع الحماية وإعلان الاستقلال، ومطالبة بالسفر إلى لندن للسعى إلى الاستقلال، ومقابلتهم للسير "ريجنالد ونجت" نائب الملك. فالحدث السياسى يصور منكسرا على وعى الشخصيات، على لامبالاة ياسين وسذاجة أمينة التى تقول "كيف يطلبون إخراجهم من ديارنا بعد إقامة طالت هذا الدهر كله، لقد ولدنا وولدتهم أمهاتهم وهم فى بلادنا، فهل من الإنسانية أن نتصدى لهم بعد ذلك العمر الطويل من العشرة والجيرة لنقول لهم بصريح العبارة وفى بلادهم أيضا-اخرجوا." (ص٣٠٩). نحن أمام حوارية مطولة فى مجلس القهوة عن حدث الساعة تتفرع فيها الأحاديث، فماذا عسى أن يصنع سعد حيال دولة تعد سيدة العالم بعد أن خرجت منتصرة من الحرب، هب الإنجليز قتلوهم هناك فمن ذا يدرى بهم، وماذا لقى عرابى باشا الذى كان أعظم الرجال وأشجعهم ولا يقاس به سعد ولا غيره وكان فارسا وكان مقاتلا؟ وتعكس هذه الحوارية الحافلة بالطرافة تنوع جوانب الوعى التلقائى فى مصر عند حدوث هزة مفاجئة فى السكون والخمود. إن يوم ١٣ نوفمبر ١٩١٨ هو الذى أصبح فيما بعد عيدا للجهاد الوطنى، وسترصد الرواية مشاركة كمال الشاب فى الاحتفال بهذا العيد مرات وستقف "السكرية" طويلا عند الاحتفال بالعيد الثامن الذى شهده كمال. لقد أصبح مثقفا عامر الرأس بالأسئلة فارغ القلب من اليقين الذى يحسم مشكلات المادة والروح والطبيعة وما وراء الطبيعة. ولكنه يقبل على السرادق الضخم مع الجموع الحاشدة مسرورا بكثرتها الهائلة، وهتف "الوفد عقيدة الأمة" غداة ليل قضاه فى تأمل عبث الوجود وقبض الريح. وتغلى المظاهرة وتفور (عام ١٩٣٥ أيام توفيق نسيم الذى جاء مشايعا لإسماعيل صدقى وإلغاء دستور ١٩٢٣). وكثير من الكونستبلات الإنجليز فوق الجياد ينهبون الأرض، ودوى صوت الرصاص، وسقط القتلى يتخبطون فى دمهم. الإنجليز وحوش ولكن بعض المصريين ليسوا دونهم وحشية. وفى السرادق كان كمال يقول لنفسه هنا آلاف من الأصدقاء يبدون بلا عقول ولكن يتمثل فى مجتمعهم شرف الغرائز الواعية، وليسوا فى النهاية دون أصدقائه من أمثال داروين وبرجسون ورسل خلقا للحوادث وصنعا للتاريخ

(ص٤٢). وفى تصوير يوم "عيد الجهاد" منذ حدوثه إلى معاودة الاحتفال به تبرز مسألة ربط الزمن الموضوعى التاريخى بالزمن السيكولوجى الفردى فى كل تعقيدها، فالتجربة الجمعية للعالم "العمومى" لا تتكشف بكل بساطة من خلال التجارب الذاتية الخاصة. وتدل تقنيات السرد من حيث التنسيق والمزاوجة بين وجهات النظر المختلفة، والوزن النسبى لكل منها وإحطاتها بالتأكيد أو التهكم واستخدام المناجاة الذاتية على أن هناك فجوة قد تضيق وقد تتسع بين الوعى الفردى والواقع التاريخى. فهذا الواقع كما توحى الرواية بمساره محصلة صراع بين قوى لا شخصية وقد يكون مغايرا لمجموع خبرات وعى الأفراد، وليس ببساطة ما يسجله أو يستجيب له وعى فهمى أو ياسين أو كمال أو أمينة أو أحمد عبد الجواد. ويكشف مسار الأحداث الروائية أن لذلك الواقع التاريخى إيقاع حركته المستقل عن إرادة الأفراد؛ فالأوضاع تتغير ويتغير معها الناس. حقا إن ذلك اليوم من نوفمبر كان يكرر ما سبقه، فلم يكن شئ فى السماء ولا فى الأرض قد خرق المألوف، ولكن نفس السيد أحمد عبد الجواد والأنفس الموصولة بنفسه وربما أنفس الناس جميعا تعرضت لموجة عاتية من الانفعال والشعور خرجت بها عن طورها أو كادت. وهذا هو صوت الراوى كلى المعرفة وهو لا يتكلم من داخل أحمد عبد الجواد ويقول هذا السيد لنفسه إنه لم تمر به أيام كهذه الأيام اجتمع الناس فيها حول نبأ واحد وخفقت قلوبهم بإحساس واحد. وهذه ليست واقعة سيكولوجية بل ملاحظة موضوعية لواقع خارجى. ففى مجلس الطرب أكد نفر من الصحاب أن الخبر حقيقة لا يرتقى إليها الشك. وفى دكانه حدث أكثر من مرة أن خاض زبائن لا تربط بينهم صلة تعاون سابق فى حديث اللقاء التاريخى بين ثلاثة من رجالات مصر ينتمون إلى "سراة مصر وأعيانها" وبين ممثل الاستعمار البريطانى. ويأتى صديقه محمد عفت إلى دكانه لأمر جلل، فهو همزة الوصل بين جماعة الأصدقاء المكونة من تجار ميسورين وبين من انضم إليها بمضى الزمن من موظفين ممتازين ومحامين، فالتجار يتطلعون إلى الموظفين وذوى الألقاب بنظرة ملؤها الإكبار. وتكشف هذه السمات الخاصة عن اتجاه عام، فالأفراد ينتسبون إلى الشريحة العليا من الطبقة الوسطى، إلى ما

يطلق عليها فى الأدبيات السياسية اسم البورجوازية الوطنية ذات الطبيعة المزدوجة، المتراوحة بين مواقف الثورة ضد ممثلى الاستعمار وكبار الملاك والسراى ومواقف التهادن معهم والحصول على المكاسب منهم والتسلق إلى مواقعهم. وتصور الرواية أن هذه البورجوازية الوطنية كانت على رأس الحركة الوطنية، وأنها كانت متحالفة مع أمنيات الطبقات الشعبية فى الاستقلال والدستور. لقد أصبح "الخبر الجديد" أو الحدث التاريخى على لسان الراوى كلى المعرفة أهم من الماء والغذاء. ويقول السيد عفت وهو يبسط-ما يسميه السرد الموضوعى-صحيفة كانت مطوية بيمينه، إنه رسول يحمل إلى السيد وإلى غيره من "الأكرمين" هذا التوكيل السعيد. ويقرأ السيد ما فى الصحيفة التى لا تعنى فى هذا السياق شيئا له علاقة بالصحافة بل مجرد ورقة، ويسجل السرد بنزعة توثيقية ما جاء فى العريضة أو التوكيل التاريخى الذى أعطته "الأمة" لما سيصبح بعد ذلك الوفد المصرى: نحن الموقعين على هذا قد أنبنا عنا حضرات سعد زغلول باشا وعلى شعراوى باشا وعبد العزيز فهمى بك ومحمد على علوبة بك وعبد اللطيف المكباتى ومحمد محمود باشا وأحمد لطفى السيد بك، ولهم أن يضموا إليهم من يختارون، فى أن يسعوا بالطرق السلمية المشروعة حيثما وجدوا للسعى سبيلا فى استقلال مصر استقلالا تاما".

وهذه النزعة التسجيلية تكشف عن قراءة للتوكيل التاريخى قدمها السرد ثم سيقدمها فى الأحداث التالية. فقبل قراءة السيد أحمد للتوكيل جاءه الشيخ الصالح متولى عبد الصمد، وهو مجذوب من أهل الطريق ويعبر فى الرواية بعمره الطويل إلى حد يجاوز المألوف عن معنى رمزى، إنه بعقله الذى يبدو ذاهبا وبشجاعته التى لا تعرف المجاملة أو النفاق فى كشف العيوب يعبر عن لا وعى الجماعة الشعبية وعن قيمها. لقد أبى ممثل لا وعى الجماعة الشعبية إلا أن يعلن نبأ المقابلة التاريخية بلهجة من يزف البشرى لأول مرة. ولما سأله السيد مداعبا عما يظن أن تكون نتيجة المقابلة أجاب الشيخ محال: محال أن يخرج الإنجليز من مصر، أتحسبهم مجانين كى يجلوا عن البلد بلا قتال! لابد من قتال ولا قتال لنا فلا سبيل إلى إخراجهم، فلعل رجالنا يوفقون ولو إلى إبعاد الجنود

الاستراليين (الذى يعبثون فى القاهرة فسادا ويعتدون على المصريين) حتى يعود الأمن إلى سابق عهده" (بين القصرين ٣١٢).

فهذا تعليق مسبق على ما جاء فى التوكيل من سعى "بالطرق السلمية المشروعة حيثما وجد الوفد للسعى سبيلا"، وعلى حدود ما يمكن أن يحققه أسلوب المفاوضة من مكاسب جزئية، وجاءت الحكمة على لسان "مجنون".

وسيأتى تعليق لاحق فى السرد عن دور أعضاء أصليين فى الوفد (محمد محمود باشا) وأعضاء ضمهم الوفد إليه فيما بعد فى ممالأة الاستعمار والسراى وتوجيه أقسى الضربات للشعب.

وتتداخل نبرات صوت الراوى الموضوعى مع خلجات نفس السيد أحمد وهو يشعر بالسعادة والخيلاء إذ يوكل عن نفسه سعدا وزملاءه، "أولئك الرجال الذين ملكوا النفوس على حداثة شهرتهم حيث حركوا منها أهواء عميقة مكبوتة كالدواء الجديد يستأثر بأفكار المرضى بداء قديم استعصى علاجه بالرغم من استعماله لأول مرة.(ص ٣١٣)

ويواصل التداخل بين خطوات الزمن على لسان الراوى الموضوعى والزمن النفسى عند السيد أحمد تبديه فى حوار يقوم بوظيفة الإبلاغ عن معلومات سياسية، فالسيد يقول لو كان محمد فريد بيننا لسار مع سعد زغلول، ويواصل القول "كلنا نذكر سعدا بما كان يثير ضجة عظيمة على عهد توليه لنظارة المعارف ثم الحقانية، ما زلت أذكر ترحيب صحيفة اللواء به منذ ترشيحه للوزارة وإن لم أنس حملاته عليه بعد ذلك، بل لا أنكر إننى ملت مع انتقاد المنتقدين له لشدة تعلقى بالمغفور له مصطفى كامل، ولكن سعد أثبت دائما أنه جدير بإعجاب المعجبين، أما حركته الأخيرة فهى خليقة بأن تحله من القلوب فى أعز مكان، ترى أيؤذن لهم فى السفر؟ وماذا تراهم فاعلين إذا سافروا؟" ص ٣١٤ . إن هناك تمايزا رغم التداخل بين الزمن التاريخى وزمن السيرة الشخصية. كما أن المسائل المثارة تتخطى حدود المساحة الشخصية ولا يمكن احتواؤها داخل تاريخ علاقات الشخصيات فيما بينها، فللروائى منظور ثابت حافل بإصدار الأحكام العامة

المنفصلة عن منظور الشخصيات، وهو يخرج مرارا عن الشخصيات ليعبر عن طبيعة الفترة التاريخية التى كانت تمر بها مصر إما بالتأكيد السافر أو بالافتراض الضمنى، باللجوء إلى الأشياء التى لا نزاع حولها فى التاريخ والتى يتفق عليها الجميع بما فيهم القارئ (من قبيل الموقف من الاستعمار والاحتلال والأحكام العرفية والديكتاتورية وتسخير الناس وإطلاق الرصاص على المظاهرات السلمية)، وهو منظور وطنى ليبرالى. ولا تشير الرواية من قريب أو بعيد إلى أن التاريخ قصة متخيلة، فهى ترسى أسس واقعيتها فى أحداث تفصيلية تاريخية محددة باليوم. ولا يقدم محفوظ رواية تاريخية ذات تصميم نظرى جامد، بل يحاول أن ينفذ إلى قلب العملية التاريخية من خلال التوتر بين وجود الإنسان على المستوى الخاص ووجوده على المستوى العام، فلكل فرد فى الرواية تاريخ، الأحداث تشكله وهو بمجرد أن يستقر داخل جلده يؤثر فى الأحداث سلبا أو إيجابا، فهناك تفاعل بين توجيه التاريخ العام للحيوات الفردية فى الرواية وإسهامها فى إيقاع مساره بالمشاركة الفعلية فهمى وأحمد عاكف أو مجرد التعاطف (السيد أحمد وكمال عبد الجواد) أو باللامبالاة (ياسين) أو بركوب الموجة الرابحة فى فترة تهادن وسلبية (رضوان)... الخ أو بمناوءة الحركة الصاعدة (آل شداد وباشوات أحزاب الأقلية). ولا تقدم الثلاثية موادا متحفية بل تبرز فهما لتداخل الماضى والحاضر، ولتأثر الماضى الجمعى وعلاقته بما يحدث اليوم، فهى تصور طرائق الحياة والحالات الذهنية لفترات متعاقبة راصدة خطوطا بيانية موضوعية يقدمها الراوى من وجهة نظر حاضر كتابة الرواية، ناسجة العناصر "الواقعية" والإشكالية معا، فالتحرير من خلال التاريخ ينطوى على المفارقة ويتضمن الكسب مع الخسارة. وواقعية محفوظ أكثر من أن تكون طريقة خاصة فى محاكاة "الواقع"، فهى تعنى التعرف والتفهم والتقييم من خلال المشاركة الإنسانية فى عالم روائى من المعانى والقيم المقتسمة، عالم الحركة والتغير: وعالمه ليس عالم النزعة الارتيابية النسبوية، فسرده التاريخى يرفض أن تكون حركة التاريخ فوضوية بلا معنى، أو أن تكون عبثية بلا منطق. وزمنه الروائى التاريخى يقف طويلا عند اللحظات الحاسمة فى صعود وهبوط فترة

معينة، وليس تجريدا فكريا عن مسار خطى مستقيم يسير إلى الأمام بل باعتباره متغلغلا فى أعماق شخصيات حية، كإحدى الاستعارات التى تسهم فى بناء تصورنا لحاضر مركب شديد التناقض.

زمن الفعل الجماهيرى

فى الفصل الثانى والخمسين من بين القصرين يملى فهمى على الطفل كمال فقرة من خطبة سعد أمام أساطين الاحتلال فى جمعية الاقتصاد والتشريع: أعلنت إنجلترا حمايتها من تلقاء نفسها دون أن تطلبها أو تقبلها الأمة المصرية، فهى حماية باطلة لا وجود لها قانونا بل هى ضرورة من ضرورات الحرب تنتهى بنهايتها فتدخل النزعة التسجيلية التاريخية فى ثنايا الحياة اليومية الخاصة. وبعد لحظات يأتى فهمى إلى ياسين بمنشور يوزعه سرا متضمنا رسالة الوفد إلى السلطان. ويقدم السرد نص المنشور بأكمله فى ستة وأربعين سطرا كاملة، تنقد فى عبارات دبلوماسية موقف السلطان من قبول استقالة الوزيرين اللذين أظهرا احترامهما لإرادة الأمة، وتطالبه بأن يتعرف رأى أمته فلم يبق أحد فى رعاياه من أقصى البلاد إلى أقصاها إلا وهو يطلب الاستقلال، كما أن الأمة هى الآن أشد ما تكون رجاء فى استقلالها وأخوف ما تكون من أن تلعب به أيدى "حزب الاستعمار". إنه خطاب تاريخى يبث الهلع فى قلب ياسين وفى قلب أمينة فهما يبحثان عن السلامة، وتقول أمينة معبرة عن رأى قطاعات رانت عليها السلبية والانغلاق على الحياة الخاصة: "مالنا نحن وهذه الأمور! إذا رأى باشواتنا أن يخرج الإنجليز من مصر فليخرجوهم بأنفسهم."(ص ٣٣١). ولكن اليقظة تدب فى الأمة، فمدرس العربى قال لفصل كمال الدراسى إن الأمم

تستقل بعزائم أبنائها. ويرصد السرد يوما بعد يوم مسار الأحداث التاريخية فالكارثة وقعت، ويتردد الخبر على الألسنة كافة، فقد كان متوقعا أن يعتقل سعد زغلول وصفوة أصحابه وأن يساقوا إلى مكان مجهول فى القاهرة أو خارجها بعد خطاب الوفد للسلطان وبعد رده على الإنذار البريطانى بخطاب جبار إلى الوزارة الإنجليزية. وسرعان ما يعرف الجميع أن مكان المنفى هو جزيرة مالطة ويرتفع صوت الراوى العارف بكل شئ بأن النفى أثار فى نفوس السيد أحمد وصحبه ما خامرهم منذ الصبا من ذكريات قديمة أسيفة عن عرابى باشا ونهايته. فتساءلوا وهم لا يملكون قلوبهم من الجزع أيجرى نفس المصير على سعد زغلول وصحبه. أتموت هذه الآمال الكبار وهى لا تزال فى مهد الإزهار. والتساؤل هنا حول هل يعيد التاريخ نفسه فى دورات الهزيمة والانكسار؟ ولا يقف المنظور السردى موقف الحياد، فالراوى ينتقل من الحزن الثقيل الغليظ فى السيد أحمد والذى شاع فى صدره كما يشيع الغثيان إلى أصدقائه الذين جعلوا يتبادلون نظرات ساهمة واجمة" ناطقة بغير لسان صارخة بلا صوت، ثائرة بلا صخب وفى الريق مرارة واحدة" (ص ٣٢٣). ولكن الثورة تنفجر، ويرصدها السرد فى البداية من منظور فهمى فى أسلوب حر غير مباشر (تحتفظ فيه خواطر الشخصية بنبرات صوت الراوى و هو ليس أسلوب المونولوج الداخلى) يعبر عن مشاعر فهمى بلغة الراوى. فكل شئ فى البيت يواصل حياته المعهودة كأن شيئا لم يحدث، وكأن مصر لم تنقلب رأسا على عقب كأن الرصاص لا يعزف باحثا عن الصدور والرؤوس. ويصور الأسلوب الحر غير المباشر تغلغل القيم الوطنية داخل النفس وإضاءتها معانى جديدة سامية للحياة بعد عرض موضوعى تهكمى لياسين الدائب بحزم وعزم على الاستئثار بحريته فى نفس الوقت الذى شغل فيه الوطن بحريته، ولأصدقاء السيد أحمد الذين قال لهم:."إنما ثار سعد لإسعاد المصريين لا لتعذيبهم فلا تخجلوا عند الخزن عليه من معاقرة الشراب". لقد عاش فهمى فى أربعة أيام من الثورة حياة عريضة لم يكن له بها عهد من قبل، حياة طاهرة رفيعة، حياة تجود بنفسها عن طيب خاطر فى سبيل شئ باهر أثمن منها وأجل. لقد تحولت الثورة عنده إلى طريقة فى الحياة الثرية الخارجية والداخلية، فهو

يحمل الشعب كله فى أعماقه، وهانت حياته الفردية كوسيلة وحلت حياة الأمة داخله كغاية، حياة تتعرض للموت بلا مبالاة وتستقبله بعناد وفى ذلك تمهيد لاستشهاد فهمى المنتمى بلا حدود إلى الحركة الوطنية والذى استشهد من أجل ذلك المعنى الذى أعطاه لحياته. ويواصل السرد تصوير المظاهرات فى"أسلوب حر غير مباشر" (يشترك فيه فهمى والراوى، أى تمتزج فيه نبرات الشخصية بتقييم وصوت الراوى). ويذكر السرد أيام الثورة يوما بعد يوم ويفرد يوم الإضراب الشامل يوم الاثنين الذى اشتركت فيه جميع المدارس بأعلامها مع حشود من الأهالى لا يحيط بها الحصر، لقد بعثت مصر بلدا جديدا يبكر إلى الاحتشاد فى الميادين للحرب بغضب طال كتمانه (ص ٣٤١). ولا جدال فى أن صوت الراوى العليم بكل شئ لا صوت فهمى هو الذى يصف خط سير المظاهرة، مارة بدور المعتمدين السياسيين معلنة احتجاجها بمختلف اللغات حتى بلغت شارع الدواوين وهناك فرقع الرصاص مغطيا على أصوات الهاتفين فسقط أول القتلى وواصل قوم تقدمهم فى حماس جنونى وتسمر آخرون وتفرق كثيرون يلوذون بالبيوت والمقاهى، وكان هو ضمن الآخرين ويصور السرد المسافة بين الصورة المثالية المرجوة لفهمى عن نفسه مدفوعا بالحركة التاريخية للجموع وواقع قدرته، فقد اندس وراء باب وقلبه يبعث ضربات فزعة متناسيا كل شئ إلا حياته، ولبث على ذلك زمنا لا يدريه حتى شمل السكون الدنيا جميعها فمد رأسه ثم قدمه، ومضى إلى حال سبيله غير مصدق بالنجاة وعاد إلى بيته فيما يشبه الذهول. وفى وحدته الحزينة تمنى لو كان من المتقدمين أو فى الأقل من الثابتين. إنه يعد ضميره بالتكفير عن ذنب لم يرتكبه وما أسرع ما تغلب على إحجامه المؤقت وخوفه على حياته. ففى يومى الثلاثاء والأربعاء ألقى بنفسه فى خضم الحركة المتألفة من مظاهرات فهتاف فرصاص فضحايا،فيندفع بحماس ويسمو إلى آفاق بعيدة من الإحساس النبيل. لقد ضاعف من حماسه وأمله انتشار روح الغضب والثورة واتساع نطاق الحركة الثورية والفعل الجماهيرى فما لبث أن أضرب بعد الطلبة عمال الترام وسائقو السيارات والكناسون فبدت العاصمة حزينة غاضبة موحشة. وترامت الأخبار حاملة البشرى بقرب إضراب

المحامين والموظفين. ويعلق السرد على ذلك مشاركا فهمى فى خواطره بعد أن علق على سلوكه المتردد أول الأمر ثم اندفاعه بعد ذلك: إن قلب البلاد يخفق حيا ثائرا ولن تذهب الدماء هدرا ولن ينسى المنفيون فى منفاهم، لقد زلزلت اليقظة الواعية أرض وادى النيل ويقول ياسين معلقا على حديث فهمى عما يعلم من قطع السكك الحديد والتلغرافات والتليفونات وقيام المظاهرات فى جميع المديريات والمعارك التى تنشب بين الإنجليز والثوار والمذابح والشهداء والجنازات الوطنية التى تشيع فيها النفوس بالعشرات والعاصمة المضربة طلبتها وعمالها ومحاموها والتى لم يعد بها من وسيلة للمواصلات إلا العربات الكارو: "ما كنت أتصور أن فى شعبنا هذه الروح المكافحة" وحينما يقول ياسين مبتسما حتى النساء خرجن فى مظاهرة متابعا قول فهمى عن روح الكفاح الخالد التى استثارها الإنجليز حتى ثارت ولن تخمد إلى الأبد، يحرص السرد على تسجيل أربعة أبيات بنصها من قصيدة حافظ فى مظاهرة السيدات، على لسان فهمى بطبيعة الحال.

فهل كانت البؤرة القصصية العاكسة-أى وجهة نظر فهمى فى أحداث الثورة، تعكس صورا ذاتية وليست موضوعية، على حساب الراوى العالم بكل شئ كما تقول سيزا قاسم؟[١٦] لقد أطلنا فى الاستشهاد لندلل على أن زاوية نظر فهمى إلى الثورة هى أنسب الزوايا للتصوير الموضوعى لها، وأنها لم تكن تتضمن أخيلة ذاتية لاحتوائها على عناصر تسجيلية مطولة ومتعددة، وجاء صوت الراوى ممتزجا بمشاهداته ومشاعره (سنعود إلى الأسلوب الحر غير المباشر). ووسط أحداث الثورة العاصفة وبعد أن احتل الجنود الإنجليز الحى الذى يقع منزل عائلة أحمد عبد الجواد، يقف الطفل كمال فوق كرسى وسط الجنود مغنيا:

يا عزيز عينى بدى أروح بلدى

يا عزيز عينى السلطة خدت ولدى

وتلاحق أكفهم ترديده بالتصفيق وكان أحدهم قد تأثر بما أدركه من بعض معانى الأغنية فراح يهتف "أروح بلدى أروح بلدى". والراوى العليم بكل شئ الذى

صور همجية الجنود الإنجليز ووحشيتهم فى قمع الثورة الوطنية يصور مشهدا يتعلق بزمن الحياة الخاصة والعائلية بعد أن استراح الجنود لحظات من لعب دورهم التاريخى الشائن وارتدوا إلى إنسانيتهم. ويرصد الراوى عائلة الطفل كمال وهى تتابع المشهد الغريب، فالأسرة تشارك فى الاستحسان مع الجنود الإنجليز، وكأن كمال يغنى بالإنابة عنهم جميعا، أو كأنما هم الذين يغنون من حنجرته، ونسيت الأم مخاوفها حتى الثائر فهمى لم يكن يفكر إلا فى الغناء وما يرجو له من نجاح. فالراوى يدخل هنا فى عنفوان الصراع بين الشعب وأعدائه بعدا إنسانيا عاما. وهذا البعد ليس كما سبقت الإشارة مصالحة بين الطرفين بل هو تأكيد للانتماء الإنسانى المشترك الذى يدمره الاستعمار. ومن ناحية أخرى لا يعمد السرد إلى تأليه الجموع وإضفاء هالة من المعصومية عليها بعد أن تعاطف مع قوة اندفاعها التى لا تعبأ بالرصاص والقتلى. فما أسرع ما تتهم الجموع بريئا بالخيانة والتجسس لأنه شوهد يرد على كلام الجنود الذين يعسكرون أمام بيته. لقد كادوا يفتكون به ظلما لولا أن جاء الإنقاذ فى آخر لحظة من جانب العناصر الواعية.

ولا يصور السرد الحركة الوطنية باعتبارها حركة الجميع على قدم المساواة، فهناك القوى الشعبية التى تسير فى الطريق إلى النهاية فى "حماس جنونى" كما يقول السرد، وهناك الذين لا يتراجعون وإن كانوا لا يتقدمون، وهناك الطبقة الوسطى ذات المشاعر الوطنية الدفاقة والتى تشترك فى الثورة بحساب فهى ثورة لم تكن فى حسبانها، وتحاول استخدامها كورقة فى الضغط على الخصم بشرط ألا يسفك أبناؤها دماءهم على مذبحها. إن السيد أحمد عبد الجواد كان يتبرع بماله للحزب الوطنى ثم وقع على عريضة التوكيل، قلبه مع سعد باشا فى منفاه، ولكنه كان عنيفا فى اعتراض سبيل ابنه فهمى حينما علم أنه اشترك اشتراكا فعليا فى الثورة. وفى جلسة شراب بعد انحسار الثورة بسنوات يقترح أحد الصحاب أن يشربوا كأسا فى صحة سعد زغلول ومصطفى النحاس اللذين سيسافران فى نهاية الشهر من باريس إلى لندن للمفاوضة، ويقترح آخر أن يشربوا كأسا آخر فى صحة ماكدونالد صديق المصريين ويتساءل ثالث عما عناه

ماكدونالد بقوله إنه يستطيع أن يحل القضية المصرية قبل أن يفرغ من فنجان القهوة الذى كان بين يديه، ويجيب أحمد عبد الجواد " بأن ذلك يعنى أن الإنجليزى يشرب فنجان القهوة فى المتوسط فى نصف قرن" فطريق المماطلة والمفاوضة طويل. ويتذكر السيد أحمد كيف ثار على الثورة عقب مصرع فهمى وكيف ثاب رويدا إلى مشاعره الوطنية الأولى لما أسبغه الناس عليه من تقدير وإكبار بصفته والدا لشهيد نبيل، ثم كيف انقلبت مأساة فهمى مع الزمن مفخرة يباهى بها وهو لا يدرى (قصر الشوق، ص ٩١).

ولكن الثورة لم تكن عبثا. فالراوى يصل بنا إلى بيان اللنبى بالإفراج عن سعد، وإلى استجابة الشارع للخبر السعيد، فى الزغاريد والمظاهرات العفوية هاتفة لسعد والدعاء فى شرفات المآذن. إن يوم ٧ أبريل سيبقى رمزا لانتصار الثورة كما يقول فهمى، ويشترك الموظفون فى المظاهرات علانية كما يقول ياسين: إن ياسين تلبسته فى المظاهرات حالة غريبة، فهو ينسى نفسه كأنه يبعث شخصا جديدا، وينساق مع مدرسى المدرسة التى يعمل سكرتيرا لها انسياقا مؤقتا حتى تسنح له فرصة للزوغان، ولكن البحر المتلاطم يجرفه ويندمج فى التيار وهتف لسعد حتى بح صوته واغرورقت عيناه، وهو بذلك يريد التوفيق مثل والده بين حب الوطن وحب السلامة وإذا شق التوفيق بينهما قدم حب السلامة، فذلك موقف طبقة اجتماعية بأسرها وهذه المظاهرات السلمية الكبرى سمحت السلطة بقيامها للإعراب عن ابتهاج الشعب.

لقد شهد هذا اليوم التاريخى (٧ أبريل سنة ١٩١٩) الذى هو ختام الجزء الأول من الثلاثية (بين القصرين) أحداثا جساما من إعلان الإفراج عن سعد والاستجابة الشعبية بالفرح الغامر. وفى صباح اليوم التالى كان فهمى الذى تجئ أحداث الثورة فى الرواية من وجهة نظره يقوم بالدور المنوط به فى المظاهرة الكبرى، ويتذكر بطولات الحركة الوطنية، حامل اللواء فى مظاهرة بولاق أو مذبحة بولاق الذى استشهد ويداه قابضتان على اللواء وقدماه ثابتتان فى الطليعة وحنجرته تهتف بالثبات، وأقران الشهيد الذين يتبادرون إلى اللواء ليرفعوه فيسقطوا فوقه وقد تقلدت صدورهم نياشين الرصاص، والشهيد الأخر

الذى انتزع المدفع الرشاش من أيدى الجنود فى الأزهر. والفعل الجماهيرى البطولى هنا ليس خيالا فى ذهن معزول بل هو وقائع تاريخية سجلها المؤرخون.

ولكن الفعل الجمعى كما يصوره السرد ليس حاصل جمع الأفعال الفردية والإرادات الفردية، إن له وجودا يتعالى على أفعال الأفراد كما سبق القول. ويتتبع السرد فى براعة مذهلة إيقاع الفعل الجمعى داخل التركيب السيكولوجى لشخصية الشهيد فهمى. إنه ابن أحمد عبد الجواد وأمينة وانغلاق عالمهما فى الحدود الضيقة للأسرة ومصلحتها الخاصة. ولكن السرد ليس مقصورا على الأسرة، فالسجل الزمنى العائلى تخترقه الرواية إلى عالم أوسع من القوى الاجتماعية والسياسية التى تصبح عوامل محددة (بالكسر). فهناك انتقال من العائلة إلى الخلفية التى تصبح قوة دينامية تتأثر بها العائلة، وهناك تفاعل دائم بين العلاقات الاجتماعية وتغيراتها وحركة السيكولوجيا الفردية. وفى الرواية تصوير للصلة بين الحقيقة الداخلية لعدد من شخصيات العائلة وتجسيد تلك الشخصيات المتنوعة لملامح متعددة لشريحة معينة من المجتمع فى وضع انتقالى حافل بالتناقضات. ويستخدم السرد تقنية مركبة تكشف عن المعنى الموضوعى من خلال انكسارات نفسية ذاتية عبر تناسج صوت الراوى والكلام الداخلى للشخصيات، فلا يقف عند تقديم لوحات ملحمية تصور التيار الرئيسى لحركة التاريخ وبطولة نضال الشعب، أى تصوير الحياة فى تطورها عند نقاط حرجة حاسمة ولكنه تغلغل داخل الزمن النفسى لشخصيات متفاوتة المواقف بين التيار الرئيسى. إن فهمى لم يكن يخلو فى جهاده من تعاسة خفيفة لم يعلم بها أحد سواه، منشؤها ما اقتنع به من أنه دون الكثيرين من أقرانه جرأة وإقداما، فأين هو من مجترحى البطولات؟ وطالما أنصت إلى نداء باطنى يهيب به إلى الإقدام والتأسى بالأبطال ولكن كانت تخذله أعصابه فى اللحظة الحاسمة فما أن تنحسر موجه المعركة حتى يجد نفسه فى المؤخرة إن لم يكن مختبئا أو هاربا. ثم يعود إلى التصميم على مضاعفة البذل والكفاح والتماسك بضمير معذب وقلب حائر ورغبة فى الكمال لاتحد (ص ٤٦٦). فالسرد يرفض الصورة المثالية الرومانسية للبطولة، ولا يقدم مناضلين جبلوا من طينة خاصة يخلون من كل

نقاط الضعف، بل يصور مقاتلين عزلا من السلاح يحاربون جيش أقوى دولة على الأرض، يحملون تراث تاريخ من السلبية وتفويض الأمر لأولى الأمر، كما تملؤهم رواسب وضعهم الطبقى بما فيه من إيثار المصلحة الفردية على مصالح المجموع. ولكن السرد يتتبع الموجة الوطنية العارمة وهى تصطدم بالمعوقات داخل النفوس، فإن ياسين ممثل اللذية البليدة والفقر الروحى والترهل المسترخى لفئته الاجتماعية تكتسحه الموجة العاتية لحظات حينما وجد نفسه فى مظاهرة ثم يعود إلى طبيعته. أما فهمى فالدراما النفسية له بين الإحجام والإقدام تدفعه إلى مزيد من الانخراط فى الموجة المتدفقة. وتصوره الرواية يلتمس طريقه إلى موعد مظاهرة الاحتفال بالانتصار المصرح بها من سلطات الاحتلال شاعر بشعور الجميع باختلاف عن المظاهرات السابقة حين كان يلتمس طريقة إلى موعد المظاهرة بنفس ثائرة وقلب تتثاقل ضرباته كلما تخايل لعينه شبح الهلاك. ولكنه مع سروره بالنجاة كان يفضل أن يحصل على شهادة امتياز فى الجهاد. لم يكن فى دخيلة نفسه يفضل أن يكون من الشهداء ولكنه كان يفضل أن يحمل بعض الأوسمة من إصابة لا تقتل أو سجن عابر دون أن تغير الأوسمة من النهاية الجميلة بالسلامة. ولقد بدت مصر مظاهرة واحدة بل رجلا واحدا بل هتافا واحدا لا رصاص من ناحية الإنجليز ولا زلط من ناحية الشعب، ألوف حاشدة حوله، قوة متماسكة لا ينفذ منها الرصاص. وفجأة سدد الغدر البريطانى بقيادة حكمدار القاهرة رسل باشا (ابن عم برتراند رسل الذى سيعجب به كمال فيما بعد) سيلا من رصاص ولم يدر فهمى أنه أصيب. وماج بحر الخلق وهاج وتدافعت موجاته إلى جميع المنافذ لا تبقى على شئ فى طريقها ولاتذر. لقد انهد البنيان المشيد. ويختلط صوت الراوى الذى يستخدم ضمير الغائب فى تتبع أفعال ومشاعر فهمى بصوت فهمى بضمير المتكلم يخاطب نفسه: اهرب ما من الهرب بد، إن لم يقتلك الرصاص قتلتك الأذرع والأقدام، ليعود صوت الراوى واصفا الموقف "لقد هم بالهرب أو بالتراجع أو حتى التحول عن موقفه ولكنه لم يفعل شيئا" وبعد ذلك يستخدم السرد صوت فهمى مخاطبا نفسه ما وقوفك وقد تشتت الجمع؟. فى خلاء أنت اهرب، ثم يعود صوت الراوى بضمير الغائب:

صدرت عن ذراعيه وساقيه حركة بطيئة وانية متراخية ليخفت صوت الراوى فى لحظات الاحتضار ويتأكد صوت فهمى وهو يعبر عن إدراك ينحسر تدريجيا عن طريق أسئلة متقطعة دون رابط. وتغيم صورة الأشياء فى عينيه وتتحرك "حركة تموجية سائلة وتذوب رويدا" فنبرات بلاغة الراوى تمتزج بالوعى الذى يغيب، وينتهى صوت فهمى بكلمات عن السماء منبسطة عالية، وعن أن لا شئ إلا السماء هادئة باسمة يقطر منها السلام.

إن هذه اللوحة الحزينة الرائعة حافلة بالمفارقة والرمز، ففهمى لم يمت فى مظاهرات الثورة ولكنه مات فى مظاهرة فرح بالإفراج عن سعد مصرح بها. فربط الثورة باعتقال الزعيم ونهايتها بالإفراج عنه منزلق قاتل، فالعدو جاثم على الأرض والصدور يسدد رصاصه إلى أى تجمع جماهيرى يعبر عن إرادة شعبية. كما أن طريق المفاوضة والتفاهم والاطمئنان إلى وعود العدو سيفرق الحشد المتراص من المصريين ويهد بنيانهم المشيد. لقد كان طريق الثورة يجعل وجود الاحتلال باهظ التكاليف كما يجعل مكاسب الاستعمار عرضة للخطر لذلك جاء التنازل الجزئى لفتح الباب أمام مسار آخر لا يكف عن إطلاق الرصاص على الوطنيين ولا عن تفتيت الجبهة الوطنية واستمالة أصحاب "المصالح الحقيقية" من كبار ملاك الأرض وكبار الرأسماليين. وهؤلاء ممثلون فى آل شداد وأصدقائهم وطريقة حياتهم، ولم يكن سعد زغلول فى نظر أحدهم إلا مهرجا شعبيا يستحق أن يحاط بالسخرية لسياسته ومأثوراته البلاغية، ويتلو ذلك تمجيد عدلى وثروت ومحمد محمود وغيرهم من "الأحرار" الدستوريين الذين انشقوا عن الوفد. وكان هؤلاء فى نظر كمال الذى يرعى عهد فهمى خونة أو إنجليزا مطربشين. ويقول كمال معلقا على المفاوضات التى لم تستمر إلا ثلاثة أيام ثم قطعت، ياله من موقف وطنى جدير حقا بسعد طالب بحقوقنا الوطنية مترفعا عن المساومة ثم قطع المفاوضة حين وجب قطعها وقال قولته الخالدة "لقد دعونا إلى هنا لكى ننتحر، ولكننا رفضنا الانتحار وهذا كل ما جرى". ويعتبر ممثل الضفة الأخرى أن كل ما يقدمه سعد هو مأثورات بلاغية لا جدوى منها (أو نضال حناجر بلغة اليوم) وإن استهوت العامة، ولكن الرجال الذين

يعملون فى صمت هم الذين يحققون للوطن الفائدة الوحيدة التى جناها فى تاريخه الحديث من خلال المفاوضات وتبادل المذكرات القانونية مع الإنجليز. وهل يتجاهل أحد ما يمتاز به عدلى باشا من كريم الأصل وعظيم الجاه على حين أن سعدا ما هو إلا أزهرى قديم. ويستمر حديث السياسة فى جلسة بمنزل آل شداد، بدأت بمناقشة المستقبل الدراسى والمهنى واستمر الحوار الدرامى طيلة أربع عشرة صفحة كاملة (قصر الشوق ، ١٦١ إلى ١٧٤) ختمها كمال بقوله "الحاضر فى كلمة واحدة أن ليس فى مصر من يتكلم باسمها إلا سعد وإن التفاف الأمة حوله جدير فى النهاية بأن يبلغ بها ما نرجوه من آمال ردا على خصم فكرى يقول إن سعد وعهده فى ذمة التاريخ وإن الحاضر يمكن تلخيصه فى أن سعدا يأبى أن يقوم فى مصر من يتكلم باسمها غيره ولو كان خير الرجال وأحكمهم. لقد انقسم سراة البلاد وأعيانها إلى جناحين، جناح بقيادة سعد يريد أن يضغط بحركة الجماهير على الإنجليز والسراى للحصول على مكاسب جوهرية وجناح متهادن يريد الحصول لنفسه على مكاسب داخل جهاز الدولة وفى الاقتصاد بالتفاهم مع الإنجليز والسراى. وتتحدث الرواية عن مظاهرات كبيرة تهتف بهتافات ذكرت أمينة بالماضى وبما تسميه أيام البلاء (الثورة) وملأت قلبها رعبا وارادت أن تأخذ عهدا على كمال بالا يلقى بنفسه إلى التهلكة فذلك هو الجنون والعياذ بالله. ونسمع من حسين شداد خبر استقالة سعد، وهو يرى أنه استقال بعد أن ضيع السودان والدستور. ويقصد السرد استقالة سعد زغلول بعد اغتيال السردار سيرلى ستاك باشا. ويأخذ القائل على سعد أنه هو المسئول الأول عن تهييج الكراهية ضد الإنجليز وهى التى أدت إلى الاغتيال (ص ٢٠٠). وستتردد الكلمات نفسها عن جمال عبد الناصر على لسان الذين يحاكمونه فى «أيام العرش» ولا يخفى حسين شداد تقنيات أسرته فى الصعود، فالقاعدة المتبعة هى العمل على زيادة الثروة ومصادقة ذوى النفوذ أملا فى رتبة البكوية ثم مضاعفة الجهد لإنماء الثروة ومصادقة النخبة الممتازة لنيل الباشوية. وعلى الرغم من أن والد حسين شداد من رجال الخديوى المنفى عباس إلا أنه يوطد علاقته بعدلى وثروت ورشدى وغيرهم ممن لا يمكن أن يتهموا بالإخلاص

للخديوى فالغاية تبرر الوسيلة (ص ٢١٠). وحسين شداد يعد العمل لعنة البشرية، لا لأنه كسول ولكن لأن العمل مضيعة للوقت وسجن للفرد وحائل دون متع الحياة، الحياة السعيدة هى الفراغ السعيد (ص ٢٢٤). وحين يفقد كمال حبه بخطبة حسين سليم لعايدة شداد يتخيل المعبودة تحبل وتتوحم وتتداح بطنها وتتكور ثم يجيئها المخاص فتلد. هو الكفر. ويسأل نفسه لم لا تشترك فى جمعية الكف السوداء؟ الاغتيال خير من الكفر وأنجع. ويتخيل نفسه فى قفص الاتهام وعلى المنصة والد خطيب عايدة سليم بك صبرى. وقد مثل بين يديه فى الواقع التاريخى قتلة السردار فى هذا الأسبوع. ويسجل السرد أسماء المتهمين عبد الحميد عنايت والخراط ومحمود راشد وعلى إبراهيم وراغب حسن وشفيق منصور ومحمود إسماعيل وكلها أسماء أشخاص واقعيين ومعهم كمال أحمد عبد الجواد على حد تخيله.. الإعدام شنقا.. القاضى المصرى سليم بك صبرى والقاضى الإنجليزى مستر كرشو.. فكمال عبد الجواد يسقط فى الهوة بين المثال والواقع ويحاول الخروج يائسا عبر أخيلة دموية طافت بالفعل برءوس كثير من الوطنيين المصريين الذين لجأوا عند بداية انحسار المد الوطنى الثورى إلى الاغتيالات.

وفى حفل زفاف عايدة يدعو والدها رجالا من جميع الأحزاب كما دعا سعد الأحرار والوطنيين إلى حفلة الشاى المعروفة بالنادى السعدى. وتجئ إلى الحفل المتخيل شخصيات تاريخية فمن الوفديين فتح الله بركات وحمد الباسل ومن الآخرين ثروت وإسماعيل صدقى وعبد العزيز فهمى. (ص ٢٤٢) وفى دكان السيد أحمد عبد الجواد يأتى صديقه محمد عفت على عجل وهو الذى حمل إليه عريضة توكيل الوفد فيما سبق ليوقعها كى يسأله: "هل أعجبتك أنباء المؤتمر الوطنى الذى احتشد فى بيت محمد محمود؟" ويعلق على ذلك بقوله "عشنا وشفنا مرة أخرى سعد وعدلى وثروت فى جبهة واحدة" ويعلق السيد بأن الله يقبل التوبة فيبادره مجمد عفت بقوله: "إنى لا أثق فى هؤلاء الكلاب" (ص ٣٥٨). ولم يكن كمال راضيا عن الائتلاف وقد عز عليه أن يضع سعد يده فى يد "الخونة"، وعز عليه أكثر أن يتحاشى الاصطدام بالإنجليز فينزل عن الوزارة

إلى خصمه القديم عدلى ويقول كمال مخاطبا نفسه رابطا بين تعاسته الشخصية والوضع السياسى: مهادنة الأعداء والخونة خيبة أخرى تتجرعها. أى شئ فى هذه الدنيا لم يخب فيه أملك؟ (ص ٣٨٣). وسيتساءل كمال فى جلسة شراب مع ياسين هل ثمة ما هو حقيقى وما هو غير حقيقى، وما علاقة الواقع بما فى رءوسنا وما قيمة التاريخ وما العلاقة بين عايدة المعبودة وعايدة الحبلى، وأنا نفسى ما أنا؟ (ص ٤٠١). فالشك يعصف بنفس كمال عبد الجواد فى تواز مع إخفاق الحركة الوطنية وتعثرها وسيرها فى مسارب المهادنة. وينبئنا السرد أن السيد أحمد عبد الجواد يقع مصابا بأزمة قلبية وأن زوج عائشة ووليها يصابان بوباء التيفود وينادى بائع الجرائد على ملحق المقطم الذى يعلن وفاة سعد زغلول. لقد صور السرد الجماهير منجذبة حول زعيم يمثل فكرة الوطنية كأنها برادة الحديد يجذبها مغنطيس، كما صور صعود وتفسخ البورجوازية المصرية والجوانب الإيجابية والسلبية فى الطابع القومى المصرى، فالأمة بأكملها تستجمع قواها وسط عوامل تحد من الطاقة، وتبرز الشخصية المصرية فى الرواية بكامل حضورها المتناقض. لقد صورت الرواية كيف عاش الناس المنتمون إلى طبقات مختلفة طوال عقود حاسمة، وكيف كانوا يفكرون ويسلكون وكيف كانوا فى دواخلهم، كما صورت صحوة الكتل الجماهيرية على الفاعلية التاريخية مرتطمة بقيود من الأوهام والسراب الفكرى والأصنام (مثل الأمل فى عباس حلمى والألمان)، وأبرزت مواقف المثقفين من العملية التاريخية والأحداث الضخمة وسط دوامة التيارات المتصارعة. فهى لوحة تاريخية ترسم حركات الفئات المختلفة فى الصراع من أجل التحرير، وتحتوى على سلسلة وقائع حقيقية وعلى شخصيات تاريخية وشخصيات متخيلة نموذجية تتفتح من زوايا مختلفة. ويمكن القول إنها رواية ملحمية تقدم تصويرا مكتملا لسنوات طويلة من الحياة المصرية، وسجلا زمنيا يرصد أضخم الأحداث وأهم التيارات السياسية والفكرية وطرائق السلوك والوعى. إن الحياة المصرية بكل رحابتها وتحدد جوانبها هى بطلة الثلاثية ولا تقل أهمية عن أشد الشخصيات فعالية، وتنجز الرواية مهمة بانورامية هى تصوير مصر فى حركتها الشاملة أثناء مرحلة طويلة. إن العنصر

المنظم لحبكة هذه الملحمة هو التاريخ الحى لمصر مرصودا من وجهات نظر عقول وقلوب الممثلين النموذجيين للأجيال المتعاقبة. وليس معنى ذلك أنها رواية سجل زمنى تاريخى، فالصور التاريخية فيها شديدة التشابك مع حياة ووعى الشخصيات، والمقاطع التسجيلية الوثائقية متلاحمة مع المجرى المعتاد للحياة اليومية، مع التفاصيل والأشياء الصغيرة والعناصر المؤقتة العارضة والحركات السرية للنفس أى مع خيوط عنكبوت الدورة اليومية للحياة.

وهناك بعض سمات السرد الملحمى تبدو واضحة فى الثلاثية، العنصر البطولى فى الحركة الجماهيرية وسعد زغلول وممثلى التيارات الصاعدة وإبراز القيم الجماعية ووضعها فى الصدارة، وإدراج الخصائص الفردية ضمن السمات النموذجية للشخصية، والحالات النفسية ضمن أفعال تصور فى إسهاب. فقد لوحظ أن الوصف التفصيلى للفعل-وهو صفة ملحمية-يؤدى إلى تباطؤ فى الإيقاع عموما وهو تباطؤ واضح فى الثلاثية. ومن تقنيات السرد الملحمى المعتمد على عنصرى الاستمرار والكلية تقنية التكرار والتوازى وتقنية رواية الأحداث المتزامنة على نحو متعاقب عند شخصيات مختلفة، وتقنية إنجاز ما يسمى بوحدة الفعل عن طريق دوران ترجمات حيوات شخصية حول عدد من الشخصيات الرئيسية أو حول عدد من الأجيال فى شجرة النسب أو عن طريق خلفية واحدة عامة(١٧). وتواصل "السكرية" تقديم انعكاس فى شكل كون مصغر لكلية المجتمع المركبة فى فترة تاريخية محددة، اتسمت بأن القيادة البورجوازية للحركة الوطنية أصبحت تخشى الآفاق غير المأمونة للثورة. وقال سعد ليعد الطالب إلى مدرسته والعامل إلى مصنعه والفلاح إلى حقله، فالإنجليز خصوم شرفاء معقولون. وقال عبد العزيز فهمى للمتظاهرين دعونا نعمل فى هدوء. فلم تعد القيادة التاريخية للحركة الوطنية قادرة على السير بها إلى الأمام، وواصل يمينها خط التهادنات ومعاداة القوى الشعبية إلى درجة الخيانة السافرة. وقد قدمت قصر الشوق أسرة آل شداد ولواحقها نموذجا للشريحة العليا من البورجوازية المصرية فى علاقتها بكبار ملاك الأرض والأرستقراطية التركية ورأس المال الأجنبى. وتبدو الشابة ابنة هذه الأسرة لكمال عبد الجواد مثالا

معبودا للجمال يهيم به، وتسبح الروح على أثيره حتى تعانق السماوات، فهى تمتلك سمرة صافية وأعينا سودا ساجية وقامة هيفاء وأناقة باريسية. إنها بانطلاقها المتحرر من العادات الشرقية وباريسية سلوكها وثرائها تمثل نموذج المرأة الجديدة فى أذهان كثير من المثقفين. لقد كان الإطار البورجوازى للحركة الوطنية يحصرها فى أن تأخذ مصر مكانها بين الدول المتمدينة، أى الرأسمالية، فى أن تصبح المرأة الجديدة نسخة من المرأة البورجوازية المثقفة أو المتعلمة فى الغرب. وكان الخيال الرومانسى لفهمى ثم لكمال عبد الجواد يحيط الأهداف الوطنية وصورة المرأة معا بهالة مثالية لا تلوثها المصالح الطبقية ولا الصفات الجسدية. فلم يكن سعد ممثلا للبورجوازية الوطنية بل لروح الأمة ولم تكن مريم ولا عايدة جزءين من بيئة محددة بل كانتا طيفين فاتنين من صنع الخيال. وكما سددت الشرائح العليا من البورجوازية ضرباتها إلى الشعب والحركة الوطنية فى "قصر الشوق" تسخر عايدة من هيام كمال بها وتستخدم اشتعال عواطفه نحوها زينة لكبريائها المجوفة وتتزوج زواج مصلحة من ابن المستشار الذى حكم على رجال جمعية اليد السوداء (أو الكف السوداء) الوطنية بالإعدام. وتنتهى قصر الشوق عام ١٩٢٧ بوفاة سعد وتبدأ السكرية بعد ثمانى سنوات فى قمة الصراع بين الحركة الوطنية والرجعية السوداء التى ألغت دستور ٢٣ بمكاسبه الليبرالية المحدودة لتفرض ديكتاتورية القصر السافرة (ومن ورائها الإنجليز). ويرصد السرد مهادنة الوفد لتوفيق نسيم، ويتتبع تاريخ السنوات الماضية على لسان كمال مخاطبا نفسه: "لقد عاصرت عهد محمد محمود الذى عطل الدستور ثلاث سنوات قابلة للتجديد واغتصب حرية الشعب فى نظير وعده بتجفيف البرك والمستنقعات، كما عشت سنين الإرهاب والعهر السياسى التى فرضها إسماعيل صدقى على البلاد. كان الشعب يثق فى قوم ويريدهم حكاما له (الوفد) ولكنه يجد فوق رأسه دائما أولئك الجلادين البغضاء تحميهم هراوات الكونستبلات الإنجليز ورصاصهم وسرعان ما يقولون له بلغة أو بأخرى أنت شعب قاصر ونحن الأوصياء (السكرية ص ٤٠). وتواصل المناجاة الذاتية رصدها الموضوعى للواقع السياسى الشعب يخوض المعارك دون توقف ويخرج من كل معركة وهو

يلهث حتى اتخذ فى النهاية (بعد معارك متصلة) موقفا سلبيا شعاره الصبر والسخرية. ويلوح مصطفى النحاس فوق منصة الاحتفال بعيد الجهاد وهو يحيى الألوف بابتسامة وضيئة ويدين قويتين. ويقول كمال عبد الجواد: " كيف أو من بهذا الرجل بعد أن فقدت الإيمان بكل شئ؟ الأنه رمز الاستقلال والديموقراطية؟ مهما يكن من أمر فإن التجاوب الحار المتبادل بين الرجل والشعب ظاهرة جديرة بالنظر، وهى بلا شك قوة خطيرة تلعب دورها التاريخى فى بناء القومية المصرية" (السكرية ص ٤٣). ويمر كمال فى طريقه ببيت الأمة، و"لهذا البيت مثل السحر فى نفسه فها هنا كان يقف سعد، وها هنا كان يقف فهمى وأقرانه، وفى هذا الطريق الذى يسير فيه الآن كان ينطلق الرصاص ليستقر فى صدور الشهداء. وكالمعتاد تختلط نبرات صوت الراوى بنبرات صوت كمال فى السرد:"إن قومه فى حاجة دائمة إلى الثورة ليقاوموا موجات الطغيان التى تترصد سبيل نهضتهم، فى حاجة إلى ثورات دورية تكون بمثابة التطعيم ضد الأمراض الخبيثة. والحق أن الاستبداد هو مرضهم المتوطن" (ص ٤٤). وتردد السكرية أصداء هذا الموقف فى مبالغة أحد صحاب السيد أحمد عبد الجواد: ما رأيكم فى مصطفى النحاس الرجل الذى لم تؤثر فيه دموع الملك الشيخ المريض فأبى أن ينسى مطلبه الأسمى دستور سنة ١٩٢٣ ويرد عليه محمد عفت-أكثر الصحاب اشتغالا بالسياسة كما سبق القول "إنه أصلب من سعد زغلول نفسه. ويتصور الخيال الشعبى الملك باكيا مستعطفا راجيا النحاس أن يؤلف وزارة ائتلافية ولكن هيهات: دستور ١٩٢٣ أولا يا مولاى: أو الخازوق أولا يا مولاى" (ص ٥٠). ونعلم من حديث محمد عفت أنه فى عام ١٩٣٥ وقد مرت ثمانى سنوات على موت سعد وخمسة عشر عاما على الثورة ما يزال الإنجليز فى كل مكان، فى الثكنات والبوليس والجيش وشتى الوزارات. وما زالت الامتيازات الأجنبية التى تجعل من كل "ابن لبؤة" سيدا مهابا قائمة. ويكشف الحوار السياسى عن توقع اتفاق مشرف بين الإنجليز والحركة الوطنية لأن العالم مهدد بحرب طاحنة ولأن مصر فى فوهة المدفع. وأن الدم الزكى المسفوح أعاد دستور ١٩٢٣ويستطيع أن يجعل المفاوضات التى هى "شوية كلام" تنهى ثلاثة

وخمسين عاما من الاحتلال فالثقة فى مصطفى النحاس لا نهاية لها (السكرية ص ٥١).

إن السرد الملحمى الذى يصور تصويرا مركبا الدينامية التاريخية لقطاع مركزى من الحياة المصرية فى صرح روائى ضخم لا يكف عن تتبع المصائر العائلية والشخصية فى نفس الوقت. وسنفاجأ فى السكرية أثناء حديث عارض بين كمال عبد الجواد وصديق قديم أن شداد بك والد معبودته أفلس، والتهمت البورصة آخر مليم فى حوزته ثم إنه لم يتحمل الصدمة فانتحر، وضاع القصر الكبير فيما ضاع من متاع، ذلك القصر الذى عاش أصدقاء الصبا فى حديقته زمنا لا ينسى. لقد انهارت أسرة شداد المنتمية إلى البورجوازية الكبيرة ذات الصلات بالاستقراطية التركية فى غمضة عين وهبطت إلى الحضيض. وفى نفس الوقت ينقلب حال الصديق إسماعيل لطيف من القحة والاستهتار والفظاظة إلى الرزانة والأدب والاستقامة وكان قد تعود على الحياة الرغيدة فى كنف أبيه، ولكن والده لم يترك ميراثا ووالدته بدورها تستهلك كل معاشها فرضى فى سبيل الرزق أن يتحول إلى موظف فى طنطا تشغل باله باستمرار مسائل من قبيل الكادر الجديد ووقف الترقيات والعلاوات بعد عهد طويل من المجون والشك والأهواء. وحتى قهوة أحمد عبده، (التى هى قطعة من نفس كمال حلم فيها كثيرا وفكر كثيرا، وكما سكن فيها ياسين أعواما، واجتمع فهمى بالثوار ليفكروا ويعملوا من أجل عالم أفضل، فهى مصنوعة من مادة الحلم)، سوف تهدم فى القريب ليقام على أنقاضها عمارة جديدة وستختفى كأثر من الآثار إلى الأبد. وتبدو حركة الزمن فى عينى إسماعيل لطيف حركة جديرة بالترحيب، فلتختف هذه المقبرة ليقوم فوقها عمران جديد، ويتساءل كمال ما قيمة الحنين إلى الماضى؟ ربما ظل الماضى أفيونة أصحاب القلوب. وما أشقى كمال صاحب القلب الحنون والعقل الشاك: فالزمن الموضوعى فى سيره إلى الأمام وانتكاساته ودائريته الصاعدة دوما إلى مستويات أعلى من الصراع الذى لا يتوقف حتى فى أحلك الهزائم حافل بالمفارقات المريرة بالنسبة إلى الحياة الفردية والعائلية. وتنقلنا الرواية إلى واحد من باشاوات الوفد عشية مفاوضات ١٩٣٦ ودماء

الشهداء لم تبرد بعد والدماء الجديدة متأهبة للاستشهاد، إنه عبد الرحيم باشا عيسى الذى يجسد بانحلاله وشذوذه العفن الذى بدأ يتغلغل فى أجزاء من القمة القائدة للحركة الوطنية، واتباعها طريق المهادنة والسعى وراء المغانم والتحالف مع اليمين. وتتلخص فلسفة الباشا فى أن الإنسان ضعيف جدا فى المسائل الخاصة ولكن عليه أن يكون قويا فى الجوانب الأخرى، ولن تجد واحدا من كبار الرجال فى الدولة خاليا من داء (أخلاقى) (السكرية ص ٨٤). إن رجل السلك السياسى المثالى إذا تفرغ لبحث قتله وإذا طرب رقص عاريا، الدنيا حلوة على شرط أن تكون حكيما واسع الإدراك. لقد امتزج الواجب والمثل الأعلى بالطرب والهناء والأنس، فالميزان مختل، ويجلس السفاح إسماعيل صدقى فى هيئة المفاوضات كزعيم من زعماء الوطن. وتسجل الرواية موت الملك أحمد فؤاد والأوهام المتعلقة بابنه فاروق ونجاح المفاوضات ودور الإخوان المسلمين (ص ٩٦، ٩٨). وتواصل النزعة التسجيلية دورها فتطيل فى دور مجلة الإنسان الجديد وصاحبها الأستاذ عدلى كريم (المجلة الجديدة ابتداء من عام ١٩٢٩ فى واقع الأمر وصاحبها سلامة موسى). وهناك إسهاب فى عرض أفكار عدلى كريم (سلامة موسى) التى تتطابق بالفعل مع كتابات المفكر المعروف فى مصادرها، فالوفد هو مبلور القومية المصرية ومطهرها من الشوائب وهو مدرسة الوطنية والديموقراطية ولكن لابد من مرحلة جديدة من التطور، مرحلة اجتماعية، لأن الاستقلال ليس بالغاية الأخيرة ولكنه الوسيلة لنيل حقوق الشعب الدستورية والاقتصادية والإنسانية. وهناك آراء فى مصر الفتاة والرجعية الدينية ودور العلم والعقلية العلمية إلى جانب دور الآداب يعرضها السرد فى حوار حى كأنه محضر جلسة بين أحمد شوكت وعدلى كريم. ولا يفوت السرد أن يؤرخ لمعاهدة ١٩٣٦ ومزاياها الجزئية ثم انقسام الوفد وخروج النقراشى وأحمد ماهر على النحاس وتشكيلهما حزبا متهادنا مع الإنجليز والسراى خلف شعارات ضخمة عن نزاهة الحكم وتراث سعد زغلول، ثم إقالة النحاس التى ليست إلا هزيمة للشعب فى نضاله التاريخى مع السراى. ويلمس السرد مسألة الأقباط من زاوية أن الوفد هو حزب القومية التى تجعل من مصر وطنا حرا للمصريين على اختلاف

عناصرهم وأديانهم، وعلى العكس من ذلك كان الأقباط هدفا للاضطهاد السافر طوال عهد صدقى وسيعانون ذلك طوال حكم الأقلية، فمشكلة الأقباط هى مشكلة الشعب كله، إذا اضطهد الشعب اضطهد الأقباط وإذا تحرر تحرروا (ص ١٢٨). وكانت الحرب العالمية الثانية وصفارات الإنذار، والآمال الوهمية المعلقة على النازية وفضح السرد لها (ص ٢٢٨). وفى هذا الوقت يتخذ البيت القديم صورة جديدة تنذر بالاختلال والتدهور، فقد انفرط نظامه وتقوض مجلسه وذهب أحباب السيد أحمد عبد الجواد المريض العاجز المتقاعد الذى صفى دكانه، ذهبوا إلى القبور وتركوه وحيدا كأنه لم يعرف من الناس أحدا لا زائر له ولا عائد وجنازته لن يشيعها صديق. وأصبح الإنجليز اليوم فى كل مكان،ويقول السيد أحمد عبد الجواد لكمال المدرس الأعزب: "الأيام الحقيقية كانت أيامنا، كانت يسرا ورغدا وصحة وعافية، شهدنا سعد زغلول وسمعنا سى عبده ماذا فى أيامكم. ويكتب بعض الناس على الجدران عَبارة "الخبز والحرية" كأنها شعار الشعب الجديد فى الوقت الذى أطبق فيه الظلام على العالم، ويضطر الأحرار إلى إذاعة آرائهم بالمنشورات السرية. ولكن آراء هؤلاء الأحرار فى الالتزام عموما لم تكن تخلو من جمود، فكانوا يطالبون الأدب بألا يقف عند الواقعية الوصفية التحليلية بل أن يمضى نحو التوجيه والتبشير، ويبرز دور المرأة فى العمل والنشاط السياسى والفكرى. كل ذلك فى جو الحرب المكفهر والنزول إلى المخابئ حيث يودع السيد أحمد عبد الجواد الحياة بعد اضطراره للنزول أثناء إحدى الغارات العنيفة متحاملا على نفسه. وفى جنازته يظهر الشيخ متولى عبد الصمد فى الطريق مترنحا من الكبر، وحين يقال له من الذى فى النعش، لا يتذكره رغم طول العشرة الممتدة فى الزمان. ويروى اسماعيل لطيف عن عايدة التى هربت هى وزوجها أمام الجيوش الألمانية حتى لاذا بأسبانيا، وأنهما نقلا أخيرا إلى إيران وأنجبت ابنا فى الرابعة عشرة وبنتا فى العاشرة، وسيلتقى كمال بالسلطانة زبيدة أشهر عالمة فى زمانها وقد انتهى بها العمر والكوكايين إلى التسول. ويخرج مكرم عبيد من الوفد مفصولا، ويلتقى كمال عبد الجواد ببدور شقيقة عايدة الصغرى فى الدرجة الثانية من ترام العباسية. وكالمعتاد يحدث

تجاذب أطراف الحديث لكى يؤرخ السرد لحادثة ٤ فبراير ١٩٤٢، فهناك من يقول ساخرا إن النحاس عرف كيف ينتقم لإقالة ديسمبر ١٩٣٧ فاقتحم عابدين على رأس الدبابات البريطانية. وهناك من يرفض ذلك فالنحاس ليس بالرجل الذى يتآمر مع الإنجليز فى سبيل العودة إلى الحكم وأن أحمد ماهر هو الذى خان الشعب وانضم إلى الملك. ويؤكد كمال عبد الجواد أن النحاس قد أنقذ الموقف ولا شك فى وطنيته مطلقا، ولكن هل كان تصرفه هو التصرف المثالى، أى أن يصر على رفض الوزارة حتى لا يخضع للإنذار البريطانى؟ فالحوار يوضح الموقف بكل تعقيده ويبرز وجهة نظر ظلت مغيبة فى التناول الصحفى للحدث. فالمسؤلية تقع على العابثين -القصر وبعض أذنابه- الذين مالأوا الفاشست من وراء ظهور الإنجليز كأن الفاشست سيحترمون استقلالنا ألا يهمنا أن تنتصر الديموقراطية على النازية التى تضعنا فى جدول الأمم والأجناس فى أحط طبقة وتثير شحناء العنصرية والطائفية؟ ولا تفوت الأحاديث حتى فى مجلس الشراب بين ياسين وخلانه التعليق على طريقه حكم مصر وعلى حادث القصاصين الذى أصيب فيه الملك. "الذى إذا مات فقل على أعداء الوفد السلام" وكان عبد الرحيم باشا عيسى السادر فى الخمر والشذوذ الجنسى بعد أن انقلب على الوفد وأصبح من أعدائه يتأهب للسفر إلى الأراضى الحجازية لأداء فريضة الحج ذاكرا بالخير طائفة من الفاسدين المفسدين بعضهم معتكف فى عزبته وبعضهم خسر الجلد والسقط ويطوف ليلا بالمراحيض العمومية،وبعضهم من المقامرين العرابيد قد وصل إلى عضوية مجالس إدارة عدة شركات. وسيودع رفاق العربدة الباشا بالدعاء ليستقبلوه بالورود والخدود (خدود الغلمان) ليقول ضاحكا إنه قد فوض أمره إلى الله ذى الجلال. فالسرد يقدم مباذل الطغمة الحاكمة وتبريراتها الإيديولوجية لسيطرتها وحكمها، وتناقضات سلوكها ومعتقداتها فى أمثلة مقنعة بعيدة عن المبالغات الكاريكاتورية. وسيلتقى كمال عبد الجواد مصادفة بعد تاريخ طويل بحسين شداد شقيق عايدة وقد تحول هو الكافر بالعمل إلى موظف فى الرقابة يكدح ابتداء من منتصف الليل حتى الفجر ويقوم بالترجمة فى بعض الصحف الإفرنجية. وفى الحوار الطويل نعرف أن

عايدة قد توفيت بعد انفصال عن زوجها الذى حضر كمال حفل زفافها إليه، وبعد زواج ثان من كبير مفتشى اللغة الإنجليزية، لم يدم إلا شهرين؛ ويذكر كمال لصديقه أنه شيع جنازة حرم هذا الموظف الكبير الذى يجلس على قمة هيئته التعليمية دون أن يدرى أنها جنازة حبيبته. إن فاتنة الأحلام تتزوج من رجل فوق الخمسين ذى زوجة وأبناء وتموت بالالتهاب الرئوى. فالسرد يواجهنا على مستوى الحياة الشخصية بتراكم مصادفات عبثية تدعو إلى الذهول والدهشة من خلو العالم من مباهج الأحلام ومن ضياع سر الماضى الساحر إلى الأبد. وستتراكم المصادفات عند التقاء الحياة الشخصية بالحياة السياسية العامة، فتأمر حكومة الأقلية بالقبض على حفيدين للسيد أحمد عبد الجواد من ابنته خديجة، أحدهما يسارى والثانى إخوانى. ولكن القبض يتم على يدى الضابط الذى كان صديقا للشهيد فهمى وكانت عائشة شقيقة خديجة تتصدى لغزله من النافذة. فالمفارقة - أو عبث الأقدار - تلعب دورا بارزا فى مصائر الأفراد فى عالم نجيب محفوظ. وإن كانت بعيدة عن أن تؤثر فى مسار الحركة التاريخية الجمعية بكل تناقضاتها.

الأمة المصرية فى الخطاب الروائى

ترصد الثلاثية بزوغ الأمة المصرية باعتبارها مفهوما سياسيا إيديولوجيا مرتبطا بطرائق حياة وأنظمة ثقافية أوسع انبثقت القومية منها، فالأمة تجىء فى الرواية إلى الوجود والوعى مجسدة فى تعابير وإشارات ورموز متعددة منصهرة فى جماعية حية تتبنى أهدافا مشتركة تضفى على المصالح الخاصة للطبقة الوسطى أهمية عمومية. إن إيديولوجية تلك الطبقة التى كانت تقود حركة المطالبة بالاستقلال والدستور لم تكن مسكنا مقصورا على أفراد طبقة واحدة، فقد حاولت إدماج عناصر من التصورات الشعبية داخلها وقد نجحت بالفعل فى أن تربط داخل نظرتها الشاملة إلى العالم رؤى مختلفة مستمدة من القوى الشعبية المنتمية إلى أنماط تاريخية عتيقة مثل الفلاحين والحرفيين والتجار التقليدين. لقد استطاعت الإيديولوجية الخاصة بالطبقة الوسطى أن تبدو باعتبارها إيديولوجية الأمة بأكملها فى فترات المد الثورى أثناء ثورة ١٩١٩ وأثناء حركة مقاومة الديكتاتورية فى النصف الأول من الثلاثينات. وفى تلك الفترات التى اهتمت الرواية بتصويرها كان الواقع القومى يبدو تاريخا ما يزال فى مرحلة الصنع يمكن أن تصنعه الإرادة الوطنية. وتصور الرواية سعد زغلول ومصطفى النحاس باعتبارهما استمرارا لقيادة الحركة الوطنية منذ الهبة العرابية إلى الحزب الوطنى بقيادة مصطفى كامل ومحمد فريد. ولكنها تعتبر

الزعيمين الوفديين رمزين لحركة مصرية خالصة متحررة من الولاء للخلافة العثمانية المتشحة بالإسلام ومن الانصياع للأسرة المالكة غير المصرية. وهى تفسح الصفحات الطوال متعاطفة مع هذا الاتجاه فى الحوارات المسهبة حول دور الوفد وكيل الأمة وممثل الوطن. ولا ينقل السرد معلومات تاريخية جاهزة رغم ما فيه من نزعة تسجيلية واضحة، بل يقدم استراتيجيات نصية تقوم على غلبة الحوار الدرامى وعلى صراع الاستجابات الشخصية المتغايرة للمواقف السياسية، وعلى إبراز اللغة المشتركة التى تدرك المعانى المتحررة والقيم الجديدة متفاعلة ومصطدمة بأعراف الحياة اليومية والعائلية والسمات الشخصية. لقد تجسد انبثاق عقلانية سياسية للأمة بأكملها فى شكل سردى تطورى قائم على الاستمرار التاريخى فى بين القصرين وقصر الشوق وبداية السكرية. كما بلور السرد صورة الأمة حول قادة سياسيين يبتعثون ذكرياتها المجيدة ليؤكدوا هوية مصرية مفردة وعناصر كثيرة مشتركة بين الجميع متطلعة إلى الأمام. ولكن السرد لا يقدم للهوية المصرية جوهرا عنصريا أو طائفيا، فهو يتتبع اختلاط عناصر متنوعة فى مرجل التاريخ المشترك (آل شوكت بأصولهم التركية يصاهرون آل عبد الجواد على سبيل المثال) ويصور السرد الهوية المصرية والناس يضيفون إليها ويحذفون منها ويضفون فيها معانى جديدة على تصورات من قبيل واجبات المرأة والأبناء ومعايير السلوك وقيم الحياة ونماذج الجمال والعدالة. فالأمة المصرية وهى شخصية بارزة فى الثلاثية-كما كانت فى روايات محفوظ التاريخية وخاصة كفاح طيبة-تضامن ضخم تشكل من الماضى والحاضر وآفاق المستقبل، من استمرار قيم الفاعلية والإبداع والجماعية والانتماء والتضحية والتكريس. ويختلف تناول الثلاثية لثورة ١٩١٩ عن تناول عودة الروح لتوفيق الحكيم فى أن الثلاثية لا تبنى فكرة الهوية القومية على عبادة الأسلاف وعلى استعادة ماض بطولى متخيل وعلى الزعيم المعبود (وإن مجدت قائد الثورة)، فى رمزية أسطورية، بل تقدم روح النضال فى الأمة وبعث الوعى، والأعمال التنظيمية التى تعبئ وتحشد الجماهير. ولا يبدو الجانب القومى فى الثلاثية ميلودراميا صارخ اللون أو معتمدا على نزعة صوفية تاريخية أو كلام

ميتافيزيقيا، فهو يتغلغل فى حياة الأفراد والفئات وفى صلاتهم المادية والروحية ويربطهم معا فى حركة قوية كأنه نسيج ضام. وقد صورت الرواية من وجهات نظر متعددة متفاوتة النضج بزوغ التمثيلات الجمعية التى اعتمد عليها التضامن القومى وحركة هذه التمثيلات. وقد أسهمت روايات نجيب محفوظ منذ البداية فى المرحلة التاريخية وفى روايات الواقعية الاجتماعية (خان الخليلى ١٩٤٥، القاهرة الجديدة ١٩٤٦ زقاق المدق ١٩٤٧، بداية ونهاية ١٩٤٩) فى تحديد الأمة المصرية بتمثيلاتها الجمعية فى خطاب روائى. لقد عملت رواياته وخاصة الثلاثية على إيقاظ القراء المصريين والأمة المصرية على الوعى الذاتى، وعلى إبراز استمرار تاريخى قد يكون متخيلا فى بعض نقاطه يشكل تقليدا قوميا مثاليا فى النضال من أجل الحرية، وكانت أعماله تصهر العالم المتخيل داخلها بالعالم الاجتماعى التاريخى خارجها فى وحدة لا تنفصم عراها.

وقد تتبعت روايات محفوظ عموما انقسام الأمة المصرية إلى أمتين بعد الاستقلال الشكلى، وبعد تحول الانتماء العام الذى تجاوز الصراعات الطبقية والفئوية إلى استقطاب بين الطبقات الرجعية من ناحية والطبقات الشعبية والديمقراطية من ناحية أخرى. وتبرز السكرية حدود الدور الذى كان الوفد قادرا على القيام به فى فترة تصاعد القوى الشعبية ومحاولتها اكتساب الوعى المستقل عن أيديولوجية البورجوازية الوطنية (عدلى كريم وتلامذته وأحمد عاكف وسوسن حماد ورفاقهما). وتستشرف السكرية قضية العدل الاجتماعى فى فترة استنفاد البورجوازية الوطنية طاقتها الراديكالية. وتطرح مسألة العلاقة بين الخبز والحرية وفكر الاتجاهات اليسارية دون تبن لهذه الاتجاهات اليسارية رغم التعاطف مع نوايا ممثليها. ويقول محفوظ فى مجلة الكاتب يناير ١٩٦٣ "لا أعتقد أن أحدا قرأ الثلاثية دون أن تتركز عواطفه فى شئ معين واضح". ومن المؤكد أن "الشىء المعين الواضح" هو البحث عن حل للمأساة الاجتماعية هو الإيمان بالحياة والناس واتباع مثلهم العليا حينما تكون صحيحة، فهذا هو معنى الثورة الأبدية. ولكن السرد لا يتبنى ما ينسبه إلى اليسار من إلحاد، فهو يضع على لسان الأخ المسلم كلمات لم يكن يرددها الإخوان عادة، بل هى تلخيص

لأفكار عما نويل كانط فى أدلة وجود الله: الإلحاد سهل، حل سهل هروبى هروبى من الواجبات التى يلتزمها المؤمن حيال ربه ونفسه والناس، وليس من برهان على الإلحاد يمكن أن يعد أقوى من البرهان على الإيمان، فنحن لا نختار هذا أو ذاك بعقولنا بقدر ما نختاره بأخلاقنا".

ويتعاطف السرد مع محاربة اليسار لروح القناعة والخمول والاستسلام ولكنه لا يتعاطف مع الزعم الذى يؤكده اليساريون عادة فى أعمال محفوظ (أحمد راشد فى خان الخليلى وعدلى كريم فى السكرية على سبيل المثال) بأنهم يريدون القضاء على الدين. فعالم محفوظ يفسح للدين وللوجدان الدينى والبحث عن المطلق والاتحاد به مكانا مرموقا.

وربما أحاط ذلك بالشك ما ذهب إليه غالى شكرى فى "المنتمى"[١٨] من أن أعظم ما فى الثلاثية أنها طرحت قضية الانتماء على أوسع نطاق تاريخى. ويرى غالى شكرى أنه إذا كانت بين القصرين تمثل حركة الانتماء إلى الحزب الوطنى والإرهاص بتكوين الوفد، فإن قصر الشوق تمثل مرحلة الأزمة بين الانتماء الوفدى والانتماء اليسارى المتكامل بينما تمثل السكرية مرحلة الانتماء الإيجابى إلى اليسار. إن الناقد يجزم بأن اليسار الإيجابى المتكامل هو الحل الذى تراءى لنجيب محفوظ كى ينقذ مصر من أزمتها الاجتماعية، وبأن هذا اليسار كان رؤيا ضبابية غائمة فى بين القصرين فلم يرتفع فهمى إلى المستوى الثورى الشامل للقضية الوطنية والقضية الاجتماعية معا، كما أن هذا اليسار كان فى أزمة المخاض التى أصابت كمال عبد الجواد فى قصر الشوق. فلم يتجاوز محنة التناقض بين الفكر والسلوك وأخيرا جاء هذا اليسار فى السكرية واقعا حيا متطورا مع أحداث التاريخ عامة والفن عند محفوظ. (وكأن محفوظ يواصل حلقة بعد حلقة إنضاج مفهوم للانتماء اليسارى الذى يراه غالى شكرى إيجابيا متكاملا).

الحوار الفكرى العميق للعصر

ينفرد محفوظ أو يكاد بين كتاب الرواية العربية ببراعته فى تصوير المناخ الفكرى تصويرا فنيا موضوعيا، وبإبراز الحوار العميق المتطور للمراحل التاريخية المتعاقبة. فعالم نجيب محفوظ حافل بالمثقفين والسياسيين الذين لا تتحول أفكارهم "الضخمة" فى أحسن الأحوال إلى تجريدات. فالفكر الروائى عنده لا يتحول -فى أحسن الأحوال مرة ثانية- إلى خادم أو ناقل لمذاهب أو نظريات مستقاة من علم الاجتماع أو الفلسفة، فلروايات محفوظ استقلالها وأصالتها الفكرية. وعلى الرغم من أن قضايا الشك والإيمان والولاء والانتماء والتوفيق بين التوهج الحسى وأشواق السماء وتوكيد الحرية فى مواجهة الاستبداد والقمع تلعب دورا مهما فى عالمه الروائى فليست فى صورتها الجاهزة هى التى تشكل نواة المضمون فى روايات نجيب محفوظ. وما أكثر ما تعرضت رواياته لغارات نقدية تعتصرها إلى فلسفات رديئة أو تصورات أخلاقية وسوسيولوجية سطحية كرد فعل على بعض الاتجاهات الحداثية التى تعتبر المضمون الفكرى أفكارا على قارعة الطريق وتركز على التقنية والأداة بمعزل عن الوظيفة التعبيرية. ولا نكران لأهمية اختيار الأدوات ولكن ذلك خاضع لخلق عالم روائى حافل بالدلالة فى غمار مصارعة العالم خلال وساطة اللغة كما يقال. والدلالة هنا لا تعنى أن محفوظ يقدم أنساقا من التصورات المجلوبة من دوائر سياسية وفلسفية خارجية.

ولكن كيف يكون للأعمال الأدبية دورها الفكرى النوعى المستقل وأصالتها الإيديولوجية؟. إنها لا تقدم أجساما غريبة هى القضايا سابقة التجهيز بل "تكتشف" عملية حية هى عملية "توليد الأفق الفكرى" فى رؤوس الشخصيات المفردة ووجدانها أو فى معايشتها لهذا الأفق المتنوع، واصطدامها بأجزائه المتباينة وبتأثيراته فى الواقع خارجها.

ففى الأفق الإيديولوجى للطبقة الوسطى التى تملأ روايات نجيب محفوظ لا توجد حقيقة واحدة، بل حقائق متبادلة التناقض، ولا نجد فيها مسارا واحدا بل مسارات إيديولوجية متباعدة (دعاة التأقلم المحافظ أو البراجماتية المتسلقة أو الاشتراكية أو الإسلام السياسى أو الليبرالية أو الريبية أو العدمية)، ولن نجد موقفا حياديا باردا منها جميعا كما يزعم بعض النقاد، كما لن نجد مسارا يبدو بديهيا واضحا بذاته، ولن نجد رواية واحدة لمحفوظ قد تحولت شخصيتها الرئيسية إلى بوق لمسار معين يدعو إليه المؤلف. ولكننا لن نعدم فى مجرى التوليد الإيديولوجى (كما يسميه باختين ويقصد به عملية انبثاق وتشكيل لا عملية اقتباس أو انعكاس) اقتراح مسارات مأمولة ممكنة قد يعد بها الواقع وإن لم تتحقق. فالأفق الإيديولوجى ليس خريطة محددة الخطوط أو مستنقعا راكدا. ونرى عملية التوليد هذه فى روايات محفوظ كثيفة مندفعة فى بعض الفترات هادئة فى فترات أخرى.

ففى هذه الروايات لن نجد فلسفة قاطعة جاهزة مسبقا يحاول المؤلف فرضها، بل نجد عملية خلق فلسفة فنية حية مختلطة، يجسدها السرد باعتبارها دافعا سلوكيا وقوة مؤثرة فى استجابة الشخصيات للعالم وباعتبارها عاملا ماديا فى تشكيل الأحداث. كما لن نجد معارف ووقائع تم التحقق منها بل سنرى تصويرا لعملية اكتساب الناس معرفتهم بالعالم وبالآخرين وبأنفسهم.

وسنلمس فى عالم محفوظ توليدا لأفق لم يرد فى أى كتاب فكرى أو سياسى أو اجتماعى. فثمة حنين إلى توفيق بين ليبرالية ثورة ١٩١٩ ونوع سلمى من العدالة التى يدعو لها الاشتراكيون على اختلاف مدارسهم وشيعهم فى الروايات المتعاقبة، ونوع من القيم الروحية والأخلاقية فى بناء الفرد فى عالم يسوده

الانسجام والتآلف كما يدعو إليها الدراويش والمتصوفة وأهل الطريق وأنصار التجديد الإسلامى. إن هذه اليوتوبيا التى لا تجىء صراحة فى صيغتها الإيجابية إلا فى الحرافيش كما لا تجىء على لسان إحدى الشخصيات تشكل مقياسا مضمرا للتقييم يحدد تعاطف السرد مع المواقف والأحداث أو رفضها.

أما الأفكار التى تأتى مصرحا بها (أفكار الليبراليين والإخوان واليساريين) فتقدمها الروايات باعتبارها صورة فنية فكرية، ولا تتعثر أقدامنا بها فى أحسن الأحوال باعتبارها موجزا ملخصا من مقال سياسى. وتولد هذه الأفكار الحية الحافلة بالتناقضات "فى" الوعى الذاتى للأفراد كما تولد "بين" الأفراد فى تبادلهم التأثير وحواراتهم المطولة. وقد يقدم السرد الفكرة كأنها لب للشخصية، وقد يجعلها متآكلة متلكئة عند حافة وعيها. وقد يجعلها نارا متأججة من الحيرة والشك لينبعث من رمادها سؤال شديد الإلحاح عن طريقة للحياة أو عن طريقة لرفض المجرى المعتاد للحياة.

وقد نلتقى أحيانا بصيغ فكرية ترد على ألسنة بعض الشخصيات تكاد أن تكون خيوطا مستقلة ناتئة عن النسيج الروائى، وقد يحيطها السرد ببعض التهكم، وقد لا يكون التهكم مقنعا حينما يتحول صاحب عقيدة ما إلى زكيبة محشوة بالنصوص لنسخر منه بسهولة (باقى من الزمن ساعة على سبيل المثال). ولكننا فى أحسن الأحوال لن نجد شخصيات تخرج من فمها صفحات مطبوعة من الكتب، بل سنلتقى بأفكار تقترب من أن تكون مجالا من مجالات القوة (تشبه المجال المغنطيسى وخطوط القوة فيه) ترتطم بأصوات أخرى مكتملة أو فى طريقها إلى التكوين، متماسكة أو فى طريقها إلى التفكك، وباستجابات الآخرين المحتفية أو الرافضة أو الهازئة أو المشفقة. وعلى هذا النحو تكتسب الفكرة عند نجيب محفوظ ملامح الشخصية الإنسانية الحية.

ونتعلم من محفوظ أن الخصوصية الأدبية ليست عزلا للأدب عن دوائر الوعى الأخرى، وليست سمة خاصة فريدة أو تقنية محضة نقية أو خاصية لغوية مغلقة على القاموس والأجرومية: فالخصوصية الأدبية تكتسبها أعماله فى التفاعل وتبادل التأثير بين الدوائر المختلفة فى مجال إبداع الشخصية الإنسانية

بثرائها الحسى والانفعالى والفكرى. فالخصوصية الأدبية ليست عنصرا منعزلا فريدا، بل خاصية تتخلل العمل بأكمله، وتقدم لنا روايات محفوظ الحافلة بالصراع الفكرى والاجتماعى درسا ثمينا (لا فى أن تتحول الرواية إلى خرج للعطار يحوى من كل شئ طرفا)، بل فى أن خصوصية العمل الأدبى مبدأ للتكامل الدينامى وليست عنصرا لغويا تقنيا معزولا. فالأدب مثل الفن عموما هو جزء أساسى من وعى الإنسانية بذاتها، يرفع الفرد إلى مستوى "كلية الإنسان"إلى صفاته الجوهرية التى أبدعها تاريخه، متعاليا رغم الوجود اليومى المبتذل الممل على النظرة الصنمية المغتربة التى يغمره بها هذا الوجود. فالعمل الأدبى يقبل الترجمة إلى لغة العواطف والفكر لا فى عصره فحسب بل فى العصور التالية أيضا، لأنه يعمل على اندراج حياة الأفراد فى مستوى الفاعلية الإنسانية العامة اندراجا واعيا ويقول جورج لوكاتش إن المضمون الكلى للعمل الأدبى ليس إلا ماهية النوع البشرى، أى تاريخ الإنسان أو التطور التاريخى ممسكا به أو مقتربا منه عند نقطة حاسمة عينية. فالعمل الأدبى الحق مرحلة جوهرية للتطور الإنسانى، يتعرف فيه المتلقى على جوهره هو وعلى تاريخه، ويصبح ذاكرة للنوع البشرى متجسدة فى مرحلة معينة من تاريخ بلد معين (مصر باعتبارها حالة من حالات النضال من أجل الحرية) إن تصوير ثورة ١٩١٩ وثورة الثلاثينيات ونضال الأربعينيات فى الثلاثية لا ينصب على ماض عفا عليه الزمان، لأن المتلقى يقوم بواسطة هذا التصوير بغزو للماضى من حيث كونه حلقة أساسية تنتمى إلى مركز التطور الإنسانى، لا فى السياسة وحدها بل فى إرهاف وتنمية الحواس والعواطف والعلاقات الإنسانية. فلهذا العمل الأدبى حقيقته لكل الأزمنة.

الضفة الأخرى فى التقييم

الكثرة الغالبة من النقاد ترى فى الثلاثية بلورة جامعة لما سبقها من روايات الواقعية الاجتماعية النقدية من حيث الشكل والمضمون. ولكن هناك أصواتا قليلة ترتفع أحيانا برأى مغاير. إن نبيل راغب فى كتابه قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ(١٩) ينظر إلى الثلاثية على أنها عمل كبير ينتمى إلى المدرسة النفسية فى القص. وبذلك تكون الثلاثية عنده وثيقة الصلة بما تلاها من روايات مثل "اللص والكلاب" "والسمان والخريف" و"الطريق" و"الشحاذ" التى لا تشكل مرحلة جديدة. فالثلاثية تعتبر رحلة خلال وجدان الشعب المصرى وفكره متمثلا فى عائلة السيد أحمد عبد الجواد، والأحداث الخارجية فيها أقل من التأملات والذكريات والإحساسات المتباينة التى تنتاب الشخصيات والتى يستدعيها خيالها لارتباطها بمواقف معينة. فالثلاثية تتألف من فصول، كل فصل بمثابة لوحة مكملة للأخرى وصورة لكل شخصية من داخلها أكثر من خارجها. ويستخدم الناقد دون دقة تعبير تيار الشعور ليصف تقنية تصوير الشخصيات من الداخل ليفصل بين محفوظ وبين من يسميهم كتاب الواقعية الفوتوغرافية الذين يهتمون أولا وأخيرا بالمظهر الخارجى للحياة وبوصفها وصفا دقيقا، فالمظهر الخارجى للحياة ليس إلا وسيلة لخلق الجو حتى تبدو تصرفات الشخصيات منطقية مع تيار الشعور الذى يتدفق فى داخلها، ولمزيد من الإيضاح والتغلغل فى داخل

الشخصيات وإحساساتها المتباينة. فالموقف الخارجي ثانوي بالنسبة لتيارات الشعور . وبالإضافة إلى ذلك نجد ناقدا آخر هو مجدى يوسف فى كتابه "التداخل الحضارى والاستقلال الفكرى" يؤكد الطابع النفسى للثلاثية. إنه يتساءل فيم هذا البناء المحكم لعالم روائى ناضر بكل هذه الحيوية التى تقابل من منطلق رؤيتها الفنية عالم المجتمع المصرى فى القرن العشرين، إذا كانت هذه الرؤية نفسها تفضى فى النهاية إلى انعدام الأمل فى مستقبل يتجاوز أزمة الماضى والحاضر. حقا إن نهاية الثلاثية تدعو إلى الثورة الدائمة على لسان كمال عبد الجواد (ص ٣٩٢)، ولكن الناقد يرى أن هذه الثورة تضيع فى الأعماق النفسية للبطل بدلا من أن تتجسد فى ثورة على العلاقات الاجتماعية التى تحكم كمال عبد الجواد نفسه وما تلاه من أجيال تمثل مشارب وتيارات متناقضة.

وعلى الرغم من أن نبيل راغب يرى أن الرواية النفسية أقرب إلى الفن من كائن يتخيله ويسميه الرواية الواقعية الفوتوغرافية وأن مجدى يوسف يرى فى التركيز على الأعماق النفسية تكيفا مع واقع مرفوض وإعادة لإنتاجه فإن كليهما متفق على أن الثلاثية تنتمى إلى المنحى النفسى. فالأول يعتمد على غلبة تقنية تيار الشعور فى السرد والثانى يردد نفس الرأى. ويؤكد مجدى يوسف أن ما أفضى إلى ترجيح كفة الذاتية النفسية على كفة العلاقة الاجتماعية بين الذوات هو تبنى محفوظ لتقنية مستعارة هى عين التقنية التى أشار إليها نبيل راغب. وتلك التقنية يراها محفوظ مع سائر التقنيات الأخرى حيادية وعالمية كما قال فى صفحة الفكر والثقافة بأهرام الجمعة فى ٣|١١|١٩٨٩ . ولكن مجدى يوسف يرى أنها موقف مجتمعى فى صيغة روائية، تحددها نظرية للمعرفة تؤكد الأعماق السيكولوجية فى مقابل التحولات المجتمعية. فهناك تقابل بين نظرة نبيل راغب التى تحتفى بالذاتى والسيكولوجى ونظرة مجدى يوسف التى تحتفى بالموضوعى والاجتماعى، بالإضافة إلى أن الأول ينسب التقنية إلى البراعة الإبداعية الفردية والثانى يرجعها إلى الأرضية المجتمعية التى يمكن أن تكون قومية.

بيد أن مجدى يوسف يؤكد اعتراف محفوظ بتأثره بتوماس مان من حيث بناء رواية الأجيال فى رواية بودنبروكس، ويرى أن محفوظ حين قرأ "بودنبروكس" وتأمل تقنيتها وطريقة سردها ثم تمثلها فى كتابة الثلاثية قد تبنى معها -عن غير وعى كامل- أرضيتها المعرفية المعارضة للتحول التاريخى مستعيضة عنه بالنكوص إلى أغوار النفس عند البطل الفرد[٢٠].

ويرد جورج لو كاتش فى كتابه عن توماس مان على وجهة النظر هذه (الترجمة العربية-بيروت ص ٢٩٦)، وينطبق هذا الرد على نجيب محفوظ أيضا فى الثلاثية، ففى الروايتين الألمانية والعربية لا تقدم الشخصيات انطلاقاً من وعيها فى المحل الأول، بل بالتعارض مع واقع مستقل عنها، ولا تقدم الحياة النفسية فى شذور مبتورة من الأفكار والخبرات تؤخذ فى مباشرتها وفوريتها بل تقدم الأفكار والانفعالات فى صلة وثيقة بالأوضاع الاجتماعية، فالتجارب النفسية والإحساسات والمدركات تظهر فى السرد باعتبارها عناصر من المركب الكلى الذى يشكله الواقع، ذات مواقع محددة فى تيار الحياة ونابعة منه ومحكومة باتجاه حركته.

فالذاتية السيكولوجية فى السرد متفاعلة دائما مع عالم خارجى تحركه قوانينه الموضوعية وهو الوسيط الملائم لتفتحها أو لاختناقها بل هو الذى يحدد المدى المتاح لحركة هذه الذاتية. ولا تعمل أى تقنية أسلوبية عند محفوظ على إنكار الواقع الاجتماعى التاريخى أو التقليل من قيمته أو من قيمة ارتباده واستكشاف تناقضاته، فالوعى الذاتى متفاعل دائما فى الثلاثية مع واقع موضوعى يتغلغل داخل هذا الوعى. بل إن الإضاءات المتعددة من جانب ذوات واعية متباينة تكشف عن أوجه عميقة للواقع وعن نواحى الزيف فى وعى بعض الشخصيات وعن الوجه الجوهرى لحقيقة المرحلة. لقد تشبث السرد فى الثلاثية وغيرها من روايات نجيب محفوظ بالتطور المنطقى للشخصية وتصويرها فى حيويتها المتلئة المركبة، وبالوصف التفصيلى لمواقف نموذجية فى حياتها مع إبراز دوافعها السيكولوجية فى تأليف فنى متماسك البناء، ولم يقدم شظايا وجدانية متناثرة داخل حياة منزلية ضيقة.

هل قدم محفوظ فى الثلاثية الذرات النفسية كما تسقط فى الداخل بترتيب سقوطها فى طراز مفكوك العرى خال من الاتساق؟ أى فى كلام داخلى متشظ قائم على التداعى الحر؟ هل تيار الشعور هو السمة الغالبة فى الثلاثية؟ تدل الدراسة المتأنية على ندرة تقنية تيار الشعور فيها ندرة تقترب من الغياب.

ويسود النقد السطحى نظرة إلى الواقعية لا علاقة لها بتاريخها الفعلى الإبداعى والنقدى، وتحكم هذه النظرة على الواقعية بتحريم الولوج إلى الداخل النفسى. ومن المعروف أن رواد الواقعية من أمثال ستندال كما هى الحال مع نجيب محفوظ صوروا التركيب السيكولوجى الاجتماعى فى الحياة الداخلية للشخصية وعندهما جرى اختزال وصف الأشياء والأوضاع والملابسات إلى الحد الأدنى، ونقلا الفعل إلى دائرة العلاقات بين الذوات، جاعلين النفس الإنسانية منبعا أساسيا للدراما[٢١] . ويذكر قراء الرواية الشهيرة "الأحمر والأسود" ما فيها من تحليل سيكولوجى ومقاطع المونولوج الداخلى على لسان البطل وإن ارتبطت بالسيكولوجيا الاجتماعية لشخصيته. وعند بوشكين وبلزاك وديكنز تصوير لتداخل السيكولوجيا والفعل . ويحس القارئ بالانغماس فى أعماق النفس، وقد كثرت محاولات الأدب الواقعى فى البحث عن تقنيات للنفاذ إلى أعمق شعاب النفس البشرية. وكما سمعنا الصوت الداخلى لجوليان سوريل بطل الأحمر والأسود تعرفنا على تيار الشعور فى "أوراق بكويك" لديكنز[٢٢]. ثم يأتى الدور الكبير لتولستوى الذى يعده بعض النقاد سباقا فى استخدام المونولوج الداخلى كوسيلة لتقديم العمليات الذهنية الدائرة بالفعل، ومسار الخلجات المركبة للمشاعر الإنسانية. فليس المونولوج الداخلى غريبا على التاريخ الحقيقى للواقعية، وليس تقنية خاصة بواقع اجتماعى معين أو رؤية معرفية نكوصية بل هو أداة تعبيرية مهمة تفتح إمكانات فنية ضخمة لتصوير الواقع الإنسانى تصويرا شاملا عميقا. ويرصد النقد استخدام تولستوى للمونولوج الداخلى فى حلم روستوف حلما موسيقيا فى "الحرب والسلام" وفى اللحظات التى سبقت انتحار "أنا كارنينا"[٢٣].

ولكن التداعيات النفسية المعقدة بتعقد الحياة الاجتماعية ليست عند نجيب محفوظ المبدأ الشامل لتقديم العمليات النفسية كما هى الحال عند الواقعيين جميعا. وليست الحياة الداخلية للشخصيات المنعزلة المغتربة هى الواقع الوحيد للحياة. فاستخدام المونولوج الداخلى عند الواقعيين يزيد من مدى تصوير الواقع ولا يقلص هذا المدى فى بؤر ضيقة. بل يمكن القول إن محفوظ فى الثلاثية لم يقف عند الاهتمام بالعلاقات بين الذات الفردية والمجتمع أو عند تصوير هيكل المجتمع ومصير الفرد فى الصراع الاجتماعى بل لقد تعدى ذلك كله ليجعل من مصير المجتمع نفسه موضوعا للتصوير والحلم والتفكير. فلم تعرف الثلاثية انغلاقا على تصوير تجارب سيكولوجية كثيفة حادة هائمة على أوجهها، لقد كانت الحياة النفسية فيها مشروطة اجتماعيا ولم تكن حركة مشاعر ورغبات داخل العالم المغلق للفرد بل كانت تعكس إلى بعض الحدود حركة الحياة الاجتماعية وتناقضاتها لذلك لم تكن الحياة النفسية فى الثلاثية كثرة من السمات متساوية الأهمية، أو خليطا من العقد وأنواع العصاب والمخاوف أو وعاء محكم الإغلاق تتنازعه خصائص دائمة لطبيعة بشرية مزعومة ظلت بلا تغير طوال التاريخ، فقد كانت هناك دائما سمة اجتماعية مهيمنة تطبع الحياة النفسية بطابعها عند شخصيات الثلاثية.

الخطاب غير المباشر الحر

يستعمل نبيل راغب ومجدى يوسف مصطلحى المونولوج الداخلى وتيار الشعور دون دقة، ومن المعروف أن المونولوج الداخلى تصوير لأفكار اتخذت من قبل شكلا لفظيا فى ذهن الشخصية،فهو المحاكاة المباشرة لكلام المرء لنفسه، أما تيار الشعور فهو اقتباس مباشر للوعى كله، لا للمساحة اللغوية وحدها، بل كل الانطباعات الحسية التى لم يضعها ذهن الشخصية فى كلمات، كما أنها ليست نتاج تحليل داخلى للراوى، وقد يستخدم فى تصوير تيار الشعور الذى هو الترتيب العشوائى للانطباعات فى تداع طليق التركيب المبتور المقتضب والجمل وأشباه الجمل القصيرة المفصولة بنقاط والأسماء بلا أفعال أو العكس. وكلا

المونولوج الداخلى وتيار الشعور يقومان على المحاكاة المباشرة Minesis لا على الإبلاغ من جانب راو Diegesis. ويرجع المصطلحان إلى الفصل الثالث من الجمهورية حيث يفرق أفلاطون بين الإبلاغ أى تمثيل الأفعال بصوت الشاعر والمحاكاة أى تمثيل الفعل بصوت الشخصية. فالمحاكاة الخالصة مثلها الدراما، أما الملحمة فهى خليط يجمع بين الإبلاغ والمحاكاة Mimesis أى يجمع بين تقرير الراوى والوصف والتلخيص والتعليق من ناحية وبين نقل الكلام المباشر للشخصيات من ناحية أخرى، فالملحمة تناوب بين نوعين من الخطاب كلام الراوى (الشاعر أو المؤلف) وكلام الشخصيات. وفى الرواية وريثة الملحمة صهر للصيغتين فهى تستخدم الكلام المنقول عن الشخصية استخداما موسعا لا يقف عند تمثيل الكلام بل تمثيل أفكار ومشاعر لم ينطق بها بصوت عال، فالمعالجة الروائية للكلام المنقول ولأفكار ومشاعر الشخصية تنحو نحو تداخل كلام المؤلف وكلام الشخصيات، الإبلاغ والمحاكاة. وقد تميز النص الواقعى الكلاسيكى بترابط متوازن ومنسجم من المحاكاة والإبلاغ، من الكلام والمشاعر والأفكار المنقولة عن الشخصية والسياق الناقل أو كلام الراوى (المؤلف). فأداة الكلام غير المباشر الحر الذى يوصل بواسطته الراوى دون أن يغيب عن النص السرد ملونا بأفكار ومشاعر الشخصية ليس هو المونولوج الداخلى أو تيار الشعور. والكلام غير المباشر الحر يملأ صفحات الثلاثية، وهو أداة مرنة تسمح للراوى أن يتحرك بحرية بين قطبى المحاكاة والإبلاغ فى الفقرة الواحدة أو الجملة الواحدة. وإذا كنا نبحث عن سمة شكلية مفردة تشخص الرواية الواقعية فى القرن التاسع عشر، فلن نجدها فى سيطرة خطاب الراوى على خطاب الشخصيات، فتلك سمة للقص السابق قبل مجىء الرواية، بل فى الاستخدام الموسع للكلام غير المباشر الحر الذى يفرض التعقيد والإبهام على نمطى الخطاب. وقد اقترح باختين أن يكون تحلل الحواجز بين صوت الشخصية ومشاعرها والسياق الناقل (كلام المؤلف أو الراوى) هو السمة المميزة للرواية كخطاب بين الأنماط الأخرى من النثر السردى[٢٤] . فليس غوص الراوى داخل الشخصية وتقديمه انطباعاتها ومشاعرها بلغته هو استخداما لتقنية المونولوج الداخلى وليس بالصفة التى

تأباها واقعية يصر منتقدوها على تقديم نموذج من القش لها لتسهل هزيمتها. وهذا النموذج المصنوع من القش يحدد إقامة الواقعية في سطح الظواهر الخارجي لتكون "واقعية فوتوغرافية" ذات عين من زجاج.

وترى سيزا قاسم أن معالجة الثلاثية للمنظور تستخدم المنظور الذاتي في خمسة وأربعين فصلا من فصول الرواية المائة والستة والتسعين (٤٥ من ١٩٦ فصلا)[٢٥] . فإذا أضفنا إلى ذلك أن هذا المنظور الذاتي يقدم في معظم الأحوال من خلال لغة الراوي وأنه ليس ذاتيا خالصا أدركنا أن اعتبار الثلاثية رواية نفسية لا ينهض على أساس ركين.

بيد أن سيزا قاسم تقدم تحديدا لبنية الثلاثية في المكان والزمان قد يفسر لصالح التفسير النفسي. فهي ترى أن بنية الثلاثية في المكان تقوم على المشهد المحدد في مكان ضيق وفي الزمان على الحضور واللحظة المعاشة، وهي ترى أن الراوي يصاحب الشخصية في لحظة محددة وفي رقعة محددة لذلك خلت الثلاثية من التلخيص[٢٦] . وتؤكد الناقدة ذلك على الرغم من أن الثلاثية في تقديمها للشخصيات ابتداء من أمينة في الفصل الأول تجوب معها مراحل متعددة من ذكرياتها التاريخية وتسترجع في اللحظة الواحدة لحظات متعددة، فالإطار الزماني لا يظل محصورا في المشهد الذي تتواجد فيه الشخصية. كما أن الإطار المكاني على العكس مما تذهب إليه الناقدة لا يظل ثابتا، فالشخصية تنتقل من مكان إلى آخر بالحركة الفعلية وبحركات الاسترجاع وتأخذ معها الراوي أو يأخذها معه.

وسيزا قاسم تذهب إلى أن شخصيات الرواية التي يراها الناظر فيخيل إليه أنها متقاربة متصلة متعارفة يعيش كل فرد منها بالفعل في عالم منفصل متفرد ولا يتصل بالآخرين إلا مصادفة، ولكن شخصيات الرواية ليست كما تراها الناقدة، فمفاجآت اكتشاف الأفراد لحقيقة الآخرين المتناقضة مع ظواهرهم تزول، وتتعايش الشخصيات وتتفاعل مع هذه الحقيقة باعتبارها جزءا من مسار الحياة (التفاعل بين ياسين وكمال في حياه اللهو وبينهما وبين الوجه السري لوالدهما، وتأثير استشهاد فهمي على أفراد العائلة وعلى التكوين الفكري لكمال)

فعوالم الشخصيات لا تقف عند التجاور بل تتداخل تداخلا وثيقا، تداخل حياة السيد أحمد عبد الجواد مع أصدقائه وهو تداخل لا تنفصم عراه إلا بالموت، وتراحم أفراد الأسرة مع عائشة فى محنتها، ووثوق صلة كمال بأصدقائه، وأحمد شوكت بزملائه. فالطابع العام للعلاقات الشخصية فى الثلاثية ليس طابع القواقع المعزولة بل طابع التواصل الحافل بالتناقضات، كما أن الحركة داخل الأطر المكانية تتجاوز الغرفة الواحدة المزعومة[٢٧] إلى الميدان العمومى فى المظاهرات العارمة والسرادقات السياسية ومحافل الأفراح والعزاء ومجالس تدبير النضال السياسى. الخ إن نجيب محفوظ الذى يقول فى حديث له أنه لم يعرف أنه كاتب واقعى إلا من كتابات النقاد (مجلة الكاتب يناير ١٩٦٣) لا يكتب وفق مواصفات جاهزة لمذهب أدبى معين، وشخصياته لها تعدد جوانبها، وهو يعى ذلك فالاعتبارات الاجتماعية والسياسية والسيكولوجية والبيولوجية تؤثر فى رسم شخصياته كما يقول فى "أتحدث إليكم". وهو ملم بتطور الكتابة الواقعية بعد بلزاك وديكنز وستاندال وفلوبير عند جالسورذى و. د. ه. لورنس (مجلة الكاتب سالفة الذكر) كما هو ملم بكتابات تولستوى ودوستويفسكى وتشيخوف. وواقعيته الأساسية لا تنفى اطلاعه على الأعمال الحداثية عند جويس وبروست وكافكا أو عند السرياليين وكتاب اللامعقول. فهو يعتبر التقنيات ثروة أدبية يستطيع توظيفها وتطويعها وفقا لضرورات تشكيل عالمه. فالواقعية عنده كما عند الكثيرين من نقادها لا تلتزم بقائمة معتمدة من التقنيات ولا ترفض التقنيات الأخرى. ومحفوظ عند تصوير شخصية المثقف المغترب يستخدم تقنيات المونولوج الداخلى وتيار الشعور وعكس اتجاه الزمن وتشظية السرد دون أن يقتصر عليها أو يحولها إلى نظرة للعالم فهو لا يعانى من صنمية (فيتشية) الأداة.، بل يستخدم تعددا من الأدوات حسب وظيفتها السردية. (فى روايات مايسمى بالمرحلة الفلسفية).

معنى الواقعية عند محفوظ

إن محفوظ حينما يصور فوضى بعض جوانب الحياة الحديثة والأذهان الشعثاء التى تترنح وهى تتحسس طريقها خلال ذلك العالم يعمل على إدماجها داخل صورة كلية للحياة ولا يقدم صورا مفتتة إلى شظايا صغيرة مهما يستخدم من تقنيات حداثية، وحينما يستخدم تقنية المونولوج الداخلى فى تصوير شخصية ما فإنه لا يجعل الحياة الروحية للشخصيات جميعا تذوب فى تيار وعى لا منطقى، لأن العمل الأدبى عنده وخاصة الثلاثية لا يهدف إلى تدمير صورة متسقة للحياة الاجتماعية والنفسية فى بعدها التاريخى-كما هى الحال عند جويس مثلا فى تصويره لمدينة دبلن فى أوليسيس-بل يهدف إلى تشكيل تلك الصورة بكل تعقيدها وتناقضاتها. فالجوهر القومى يتغلغل بعمق فى الثلاثية كاشفا رغم كل شئ عن الثراء الروحى للشعب المصرى فى لوحة بانورامية شديدة الاتساع. ووراء تنوع الشخصيات ومفارقات حركة الأحداث تومئ الرواية إلى ملامح مركبة للشخصية المصرية بكل سماتها الخاصة الإيجابية والسلبية وعلى الأخص تلك الملامح الكامنة التى تنتظر فرصة الانبثاق على السطح وذلك مطمع ملحمى فى اتساعه وشموله. فالإنسان يصور فى بيئته "الطبيعية" بكل حاجاته وأشواقه وانفعالاته وأهوائه وهو تصوير بمثابة رد اعتبار جمالى للحياة الواقعية اليومية "للمواطنين" جديرة بالاهتمام الفنى. وكأن الراوى بالإضافة إلى إبراز

الأحداث التاريخية الكبرى هو مؤرخ الأحداث العادية. فتلك الأحداث تسم الشخصيات بطابعها وتؤثر فى مصيرها وتقدم في مجموعها صورة حية لفترة أو لعصر. ولا تقدم هذه النزعة الملحمية الروائية ما يشبه الجريدة اليومية، فهى لا تقف عند مجرد العرض الأمين لتفاعل الأفعال والأحداث بل تقوم بتعميمها والكشف عن التناقضات الدرامية الداخلية فى تطور هذه الأفعال والأحداث كما أنها تدمج الحياة بمفهومها الحداثى الضيق الذى قدمته فرجينيا وولف باعتبارها "هالة مضيئة أو غلافا شبه شفاف يحيط بنا من بداية الوعى إلى نهايته" لها تفردها فى كل وعى خاص داخل رحابة المفهوم "الواقعى" للحياة باعتبارها ما يفعله الناس من ممارسة للأعمال التى ينجحون فيها أو يفشلون ومن الوقوع فى الحب ومزاولة العلاقات الخاصة والعامة ومن اتخاذ قرارات سياسية أو شخصية. وتكشف هذه النزعة الملحمية عن معنى الحياة فى التوازن الحرج بين قوى متعارضة: إن الواقعية عنده تعنى ربط التحليل السيكولوجى بالتحليل الاجتماعى. ولا يقدم محفوظ فى الثلاثية باعتبارها السفر الجامع لواقعيته النقدية باستنساخ فوتوغرافى لتفاصيل جزئية فى الحياة ولا بعرض ذاتى الطابع للطبيعة الإنسانية كساحة لأهواء مطلقة العنان، بل يقدم نماذج معممة لدائرة العلاقات الاجتماعية الإنسانية منكسرة من خلال منشور التشخيص السيكولوجى الفردى. فالعالم الداخلى للشخصية ومجموع سماتها لا يقدمان باعتبارهما نبتا شيطانيا ماثلا هناك فى تفرد ملغز بل نتاجا لأوضاع أسرية وطبقية واجتماعية وسياسية تدخل فى علاقة سببية مع مصير الشخصية. ومهما تكن الشخصية متفردة فإن تفردها هو تقاطع اتجاهات متعددة "نموذجية". والنموذجية هنا لا تعنى المنوال المطرد أو القالب الحتمى بل السمات البارزة التى تقبل التنوع والتعدد والتناقض فى فئة اجتماعية أثناء التحولات التاريخية والمنعطفات السياسية.

وقد قيل كثيرا إن عالم محفوظ هو عالم شرائح متراتبة من الطبقة الوسطى (البورجوازية الصغيرة) ولكن ذلك الطابع النموذجى يأخذ أشكالا مختلفة فى تعبيراته الفردية. فأفراد البورجوازية الصغيرة هم سكان العوالم الوسطى بين

القمة والقاع بين الملكية والعمل. وهم ينتمون إلى أنماط عتيقة (هم حرفيون وتجار تقليديون مثل السيد أحمد عبد الجواد وصحبه ورجال دين مثل والد أمينة) وإلى أنماط شديدة العصرية (فهم محاسبون ووكلاء نيابة ومدرسو لغات أجنبية وصحفيون) فى نفس الوقت. وتاريخهم الحديث ملتقى تيارين متضادين، تيار يقوض أشكالا قديمة منها أو يخضعها أو يمحوها، وتيار آخر يعيد خلق أشكال جديدة منها وينتج لها أدوارا ووظائف مستحدثة ثم يهدمها، فلعبة البداية والنهاية دون توقف هى نمط وجودها. ولا تتحدد سيكولوجية تلك الشرائح الوسطى ولا إيديولوجيتها بجوهر دائم يواصل الحفاظ على ماهيته، بل بعلاقتها المتناقضة بالطبقات الأخرى فوقها وتحتها، وبالمستوى الفعلى للصراع الاجتماعى فى اللحظة المعينة. لذلك تتضمن تلك الشرائح الوسطى حضور الطبقات الأخرى داخلها حضورا سيكولوجيا(٢٨) (كمال عبد الجواد يعشق عايدة شداد الأرستقراطية وأحمد شوكت يعشق فتاة بورجوازية ثم يتزوج سوسن حماد ابنة الطبقة العاملة وفؤاد الحمزاوى ابن عامل المتجر الذى أصبح وكيلا للنائب العام يتطلع إلى الزواج من ابنة وزير ويتعالى على "أولياء نعمته" آل عبد الجواد). إن هؤلاء الأفراد فى روايات محفوظ يقيمون فى منطقة احتدام الصراع الاجتماعى ومنطقة ذوبانه فى نفس الوقت، فى موقع دوران الأفراد خلال عملية الحراك الاجتماعى هبوطا وصعودا بين الأغوار والأعالى بين القديم والحديث، بين الأسطورة التقليدية للمجتمع الأبوى العضوى القائم على مكارم الأخلاق (عبد المنعم شوكت) وبين الأسطورة الحديثة عن الفرد المتسلق الناجح السعيد (فؤاد الحمزاوى ورضوان ياسين) أو المقذوف به إلى الوحدة والشك (كمال عبد الجواد). ولكن أفراد العوالم الوسطى يبدون لأنفسهم (باستثناء المنتمين إلى اليسار) محلقين فوق المعركة الاجتماعية ممثلين للشعب والإنسانية جمعاء. للاستمرار التاريخى والحقيقة المحايدة، للقيم الروحية والتراث . لذلك كانت الخاصية "النموذجية" للواقعية عند محفوظ شديدة الثراء فى تصويرها شخصيات البورجوازية الصغيرة كما كانت شديدة الثراء فى تصويرها للأوضاع الاجتماعية. فالبيئة لا تقدم فى ثباتها وسكونها بل باعتبارها مسرحا لصراعات

ومهادنات بين مصالح وتطلعات وقيم متناقضة (بيوت آل عبد الجواد وآل شوكت وآل شداد). وقد شكلت أحداث الحياة الشخصية والعمومية فى الثلاثية كلا واحدا حافلا بالتناقض رغم طابعه العضوى. ويرتبط ذلك بالصفة الملحمية فى السرد الواقعى. فهو سرد يتضمن عند محفوظ فكرة أن النشاط اليومى للناس العاديين له وجه عام تاريخى، كما يتضمن رصد حركة الوعى عند أفراد ينتمون إلى دوائر حياة متعددة.

وقد أدى هذا السرد الواقعى إلى مخطط خاص لتنمية الحبكة على أساس من تصوير تركيبى للمسرح الاجتماعى والسيكولوجيا الفردية. فالثلاثية مثلا لا تصور حبكتها بطلا (أو أبطالا) منغلقا داخل قوقعته الفردية أو النفسية تعترض طريقه عوائق يحاول التغلب عليها وقد ينجح أو قد يخفق دون أن يتأثر إلا قليلا بمسارات حياة الآخرين ودون صلة عميقة بين أحداث الحياة الداخلية ومنطق حركة الأحداث الاجتماعية. ففيها تقوم الحبكة على تشابك المصائر فى تأثرها واصطدامها بالعمليات الموضوعية للعالم الخارجى. وللعلاقة السببية بين المصير الشخصى والأوضاع الاجتماعية التاريخية دور خاص فى واقعية محفوظ. إنها واقعية تختلف مع حتمية النزعة الطبيعية التى يرفضها محفوظ صراحة. (فى "أتحدث إليكم") كما يرفضها السرد فى رواياته ضمنا فما من تعاقب ميكانيكى للأحداث كأنها سلسلة تؤدى كل حلقة منها إلى التى تليها بالضرورة دون تفرقة بين ما هو جوهرى يتعلق بالحركة التاريخية وما هو ثانوى يتعلق بالسمات العرضية الخاصة. ولكن السببية عند واقعية محفوظ تختلف عن السببية عند الواقعية الاشتراكية. فتراكم المصادفات الملحوظ فى الثلاثية وغيرها من الأعمال ليس الشكل الخارجى الذى تعبر به الضرورة، وليست هى التى تحدد الاتجاه الرئيسى العام لتطور الظاهرة الاجتماعية، عن نفسها فى الفردى والجزئى والعرضى كما تذهب الواقعية الاشتراكية. إن تراكم المصادفات عند محفوظ يعبر عن مأساة الفرد فى الكون وعبث الأقدار بمشروعاته وحيرته الميتافيزيقية الكبرى التى لا يحلها الفعل السياسى. هى جزء من لغز الوجود يستعصى على الفهم العقلانى ويتطلب ما يشبه الحدس الصوفى. فالرابطة بين المصير الفردى

ومسار التاريخ لا يشير إليها السرد المحفوظى بطريقة الواقعية الاشتراكية رغم تأكيده لهذه الرابطة. إن الحركة التاريخية تسير فى دورات من الصعود والانحدار نحو أفق بعيد جدا يعد بتحقيق الأشواق الطوبائية فى الحرية والعدل. أما دورة حياة الفرد مهما تنسجم مع الحركة التاريخية فهى لابد أن تنتهى بالشيخوخة والعجز والموت، ولن تستطيع الحركة التاريخية مهما تتسلح بالعلم أن تحل المشكلة الوجودية المتعلقة بالموت الحتمى والماوراء، ولن تغنى المعرفة العقلية العلمية عن معرفة القلب والحدس. وإذا تجاوزنا ذلك وجدنا واقعية محفوظ تواصل البحث عن منظور إنسانى شامل يرتكز على الاتجاه الذى يسلكه العالم المحيط بالشخصيات، فهى ترفض العلاقات الجائرة القائمة باعتبارها طبيعة للكون، وترفض الجشع والفردية الجامحة الباحثة عن الربح كهدف نهائى والأنانية والرغبة العمياء فى المتعة واللامبالاة كما ترفض التبعية والانقياد والخضوع وتتطلع إلى عالم جماعى يقوم على الحرية والعدل والتفكير العلمى والإشراق الصوفى وهذا المنظور تركيب فنى من أشواق عبرت عنها شخصيات مختلفة كما سبق القول.

فالسمات الواقعية فى الثلاثية من نموذجية الشخصية والوضع، ومن تفاعل سيكولوجية الشخصية مع المسار الاجتماعى، ومن المنهج التاريخى والسببية والمنظور المستقبلى ليست قواعد جامدة ينتهجها السرد على نحو مسبق متعمد. لقد كانت خصائص اقتضاها تصوير مرحلة من حياة المجتمع المصرى منعكسة فى مصائر إنسانية عائلية وفردية.

أولاد حارتنا

بين ملحمة الثلاثية وملحمة الحرافيش

الملحمة الطوبائية

أنهى محفوظ كتابة الثلاثية عام ١٩٥٢ وظل صامتا حتى عام ١٩٥٧ حينما بدأ العمل فى أولاد حارتنا التى نشرت مسلسلة عام ,١٩٥٩ ويقول محفوظ: "لقد ولدت ظواهر جديدة فى المجتمع بعد ١٩٥٢ أصوات جديدة ورؤى جديدة ولكن هناك استمرارا لبعض نواحى النقد الذى وجهته للنظام السياسى قبل وبعد الثورة كالموقف من الديكتاتورية، فالثورة للأسف كرست الأوضاع الديكتاتورية السابقة (التى فضحتها أعمال واقعية متعددة وخاصة الثلاثية) لذلك استمر عنصر النقد فى الكتابة قائما خاصة وإن تغييب الديموقراطية ليس مجرد امتهان لحقوق الإنسان فى حرية الفكر والتعبير وغير ذلك من الحريات الأساسية، بل إن هذا التغييب يؤثر على الإنجازات الإيجابية تأثيرا سلبيا. فالديموقراطية تعنى الرقابة الشعبية والمسؤولية، وغياب الرقابة يجعل من بعض القرارات العظيمة حبرا على ورق أو يعرقل تنفيذها أو يجعل التنفيذ هشا[٢٩]. فقد ظل الانفصال بين السلطة الواقعية ورؤيته قائما حينما ضلت حركة ١٩٥٢ الطريق ووقعت فى أخطاء وخطايا ومارست القمع والتعذيب. ويواصل محفوظ

القول بأنه بدأ كتابة أولاد حارتنا التى تصور الصراع بين الأنبياء والفتوات ليسأل قادة الثورة أى طريق يريدون أن يختاروا طريق الأنبياء أو الفتوات؟ لقد كانت قصص الأنبياء إطارا فنيا. ولكن مقصده كان نقد الثورة والنظام الاجتماعى القائم، ففى ذلك الوقت لاحظ ظهور طبقة جديدة يتعاظم ثراؤها على نحو غير عادى وكان السؤال الذى يقلقه هو انتحرك نحو الاشتراكية أو نحو إقطاع من نوع جـديد؟(٣٠). وفي الحقيقة لم يكن هناك فى وقت كتابة أولاد حارتنا نظام اجتماعى مستقر، فلم تكن التأميمات قد بدأت بعد، وكانت الرأسمالية القديمة تملك كل شىء. ولم تكن الطبقة الجديدة قد تبلورت بعد.

إن صلاح فضل يطلق على أولاد حارتنا "أمثولة الحق والعدالة" وهو يراها تحكى لأول مرة فى تاريخ الرواية العالمية قصة الكون مكثفة مقطرة محولة إلى مجاز فنى كبير(٣١). والكون هنا تاريخ البشرية بطبيعة الحال. و لكن من المعروف أن أدب القرون الوسطى حافل بهذا المجاز استنادا إلى قصص الكتاب المقدس.

ويلاحظ صلاح فضل محقا أن محفوظ يستخدم فى هذه الرواية تقنية يكررها بعد ذلك فى الحرافيش هى تقنية التصغير بعد أن كان يتميز فى الثلاثية بنزعة التكبير الواقعى لحيوات الأشخاص والأجيال حتى يستغرق مجلدات عديدة. فهو فى أولاد حارتنا يحاول فى لقطة شاملة أن يحيط علما بالمكان كله والزمان كله، وهذا الطموح الأسطورى-من وجهة نظر صلاح فضل يجعل واقعية نجيب الحديثة ذات مذاق ميتافيزيقى واضح(٣٢).

ولكن نبيل راغب يختلف مع محفوظ فى دوافعه لكتابة أولاد حارتنا، فهو ويا للعجب يرى أن أولاد حارتنا لا تحمل أى أثر للمضمون الاجتماعى الواقعى الذى حاول محفوظ تشكيله، وأنها تعتمد على الجانب الميتافيزيقى الرمزى بصفة رئيسية "لدرجة أن الجانب الاجتماعى يتلاشى تماما(٣٣). ولا يريد نبيل راغب أن يقف عند انقسام الحارة إلى فتوات وناظر للوقف ومتسولين هم أغلبية الشعب المقهور ولا إلى أن جبل تولى إدارة الوقف وأحصى ما فى كل أسرة من أنفس ووزع الأموال بالتساوى فيما بينها وحتى شخصه لم يخصه بامتياز، ولا إلى موت العدالة بموت جبل ثم رفاعة ثم قاسم، (الصورة الشعبية المتخيلة للأنبياء

الثلاثة) ولكن نبيل راغب يدرك أن التشابه بين الثلاثية وأولاد حارتنا قد يكمن فى تتبع تطور الأجيال فى أسرة معينة أو فى الأسرة الإنسانية كلها[٣٢].

وأولاد حارتنا عند غالى شكرى ذات بعد واحد هو البعد الفكرى المجرد، وتعد من الناحية الفنية رواية بسيطة تعتمد على الرمز الذهنى المباشر بالرغم من معالجتها للقضيتين الكبيرتين فى حياة البشرية، القضية الاجتماعية والقضية الميتافيزيقية.

إن الحارة تنتسب فى الخيال الشعبى إلى جدها الجبلاوى أبى البشر صاحب الوقف يتصوره الناس فى الحكايات خالدا اعتزل الناس فى بيته الكبير فلا يراه أحد "هو أصل حارتنا وحارتنا أصل مصر أم الدنيا (ص ٥). فالحارة يمكن أن تكون الإنسانية ويمكن أن تكون مصر. وما هو الجامع بين الإنسانية التى حركتها الثورات الدينية الثلاث ثم ارتد عن نتائجها أصحاب الامتيازات والسلطان وبين مصر؟ هل لأن مصر كما يقول حسن حنفى مهد الأنبياء ومنشأ التوحيد إخناتون وموسى، وفيها حط الأنبياء ورحلوا؟[٣٤] ويمكن أن نضيف إلى ذلك الفتح الإسلامى لها. أو لأن الحضارة المصرية عرفت موسى فى المرحلة الفرعونية ثم مرت بالمرحلة القبطية والإسلامية لذلك تصلح مجازا يلخص تاريخ الإنسانية من هذه الزاوية الدينية كما يجسدها الخيال الشعبى. ومن ناحية أخرى فإن الحارة البشرية مثل الحارة المصرية عاش أهلها "فى التراب" "وباتوا من الفقر كالمتسولين" و"يداسون بالأقدام كالحشرات "فالعمل من أجل القوت لعنة اللعنات" منذ عهد آدم أو ادهم ولماذا حلت هذه اللعنة على رأس أدهم؟ لأنه أراد أن يكشف السر بالإطلاع على حجة الوقف لمعرفة لمن كتب الأب الميراث. فالجبلاوى فى الخيال الشعبى هو الأصل والمصدر، هو الجد الأكبر الذى قام الخيال بتأليهه وقذفه بعيدا عن متناول البصر. إن فيه صفات عاشور الناجى فى "الحرافيش"، ففيه من القوة ما يؤهله لكى يكون فتوة جبارا، وفيه من الرحمة ما يجعله عادلا يرفض الإتاوات ويمارس الرحمة مع الفقراء والضعفاء، وهو مثل عاشور الناجى يجىء من المجهول ويختفى فى مجهول هو بيته الكبير وفى الجبلاوى كما هى

الحال فى التدين الشعبى يلتقى الناسوت باللاهوت (فالتصورات كلها لا علاقة لها بما جاء فى الأديان بل كلها تخيلات).

ومنذ زمن بعيد ذهب متصوفة لهم شعبية كبيرة إلى اتحاد الطبيعة الإنسانية مع عناصر من الطبيعة الإلهية ونجد ذلك عند أبى يزيد البسطامى والحلاج والجنيد قبل أن يرتبط التصوف فى الطريقة الصوفية بالطوائف الحرفية (الأصناف) ليصبح قوة جماهيرية تؤثر فى الوعى الشعبى. وما يمارسه الجبلاوى من بعض الأفعال التى تبدو ظالمة لبعض الأبناء محابية لبعضهم الآخر أو مسرفة فى قسوتها يتمشى مع مقولة منحرفة فى التصوف العامى تذهب إلى أن العبد يتقيد بأوامر الدين ونواهيه رغبة فى الوصول إلى الله، فإذا وصل جاز له التحرر منها جميعا(٣٥). وسيترك عاشور الناجى أبناءه العصاة للهلاك فى الوباء مؤثرا ولديه من "قلة". بيد أن عاشور لا يطابق الجبلاوى مطابقة تامة، ففيه كما يضفى الخيال قبس إلهى فحسب يؤهله لأن يكون المهدى المنتظر.

وفى رأى رشيد العنانى أن "الجمالية أى الحى الذى نشأ فيه محفوظ حتى سن الثانية عشرة قدم الخطوط الأولية دون إسهاب فى التفاصيل لمسرح أولاد حارتنا والحرافيش: فهناك الحارة والفتوات المتصارعون وعصاباتهم ، والتكية التى تلفها الأسوار ويحيط بها الغموض ويأوى إليها الدراويش والقبو والسبيل والقرافة، ثم الدكاكين والسوق والمقهى (٣٦). وقد صور محفوظ الحارة بعد الخروج من البيت الكبير أو الفردوس المفقود فى أولاد حارتنا والسقوط إلى مجتمع الكدح والاستغلال واضعاً بيت ناظر الوقف (سلطة القمع والاستغلال) متصدراً الصف الأيمن من المساكن وبيت الفتوة على الجانب الأيسر. ويتوزع أهل الحارة بين الباعة المتجولين وأصحاب الدكاكين أو المقاهى والمتسولين الكثيرين، وهناك خلاء حول البيت الكبير. وتقدم الروايتان هيكلاً طبقياً شديد البساطة والوضوح. ففى أولاد حارتنا يستولى ناظر الوقف على الريع فى حماية نبوت الفتوة، أى فى جانب يقف أصحاب الامتيازات (التجار فى الحرافيش) الذين يعتمدون على أجهزة القمع ممثلة فى الفتوة وعصابته)، وفى الجانب الآخر يقعى الضعفاء الذين يكدحون من أجل الرزق القليل تحت أقدام الأقوياء دافعين

الإتاوات مقتطعة من قوتهم كما هى الحال فى الحرافيش، وكما هى الحال وكما كانت الحال فى مصر قبل الثورة وبعدها. فالأيام الأخيرة على لسان الراوى لا تختلف عن أزمنة مضت. وتلعب المخدرات (كما تلعب البوظة فى الحرافيش) دورا بارزا فى الهروب الوهمى إلى فراديس حسية بدلا من مواجهة الشقاء الواقعى. وتبث السلطة القاهرة الاستغلالية بوليسها الفكرى ليكبل الأذهان بصور مزيفة للواقع تلعب دور المخدر أو البوظة، فالشعراء فى المقاهى يسبغون صفات عهود البطولات على الواقع الزرى للسادة، ويتغنون بمزايا الناظر والفتوات التى هى على العكس من سوءاتهم الفعلية، يمتدحون عدلا ورحمة وشهامة وزهدا ونزاهة لا وجود إلا لنقائضها ليظل الناس على الهم صابرين. ولكن عوامل السخط والرفض تتأجج فى النفوس، ويتحرك الناس بمظلمتهم إلى ناظر الوقف كما تحرك سعد زغلول وصحبه لمقابلة المعتمد البريطانى قبيل ثورة ١٩١٩ فى الثلاثية، مطالبين بحقهم فى الوقف صارخين "يا جبلاوى تعال شف حالنا تركتنا تحت رحمة من لا رحمة لهم"، ولكن الناظر يلبس مسوح الدين ويقدم تفسير الطبقات السائدة له كما يروج له رجال دين يحرفون الكلم عن موضعه ويتقاسمون الامتيازات مع أهل القمة. ويجسد جبل-الذى يضفى عليه الخيال الشعبى بعضا من صفات نبى الله موسى دون أن يكون مطابقا له، والذى يضفى عليه المجاز التمثيلى فى الرواية (الأليجورى) الوظيفة الرمزية لقائد يتمشى مع طبيعة المرحلة التى يمر بها الوعى الإنسانى فى ذلك الوقت -المثال المأمول للعدل. إن جبل الصاعد إلى أعالى المثال الذى يحيا فى الأذهان والقلوب عن الجبلاوى هو يتيم وليس لقيطاً كما كان عاشور الناجى الذى يحمل بعض صفات جبل كما حمل قبسا من الجبلاوى. إن الجبلاوى يتبدى لجبل باعتباره جدا له مكلفا له بالثورة، فبالقوة تهزم الجماهير البغى وتأخذ الحق لتحيا الحياة الطبيعية وهى تهتف لجبل نصير المساكين الذى جعل منهم قوة وأقام نظاما يضمن العدل والإخاء بين عشيرته الأدنين. فقد كان دوره مقصورا على شعب مختار. وهو يشبه عاشور الناجى فى الحرافيش فقد بلغ كلاهما من القوة درجة لا تنازع ومع ذلك تعففا عن الفتونة والبلطجة والإثراء عن سبيل الإتاوة وتجارة

المخدرات، ولبثا بين آلهما مثالين للعدل والقوة والنظام وضربا للجميع مثالا جديرا بالاحتذاء (الإصلاح). وتعود الحارة بعد الثورة إلى الثورة المضادة، بعد جبل (وبعد عاشور الناجى وابنه شمس الدين)، تتغير الأسماء ولكن قوى البغى فى الماضى والحاضر واحدة. ويواصل الجبلاوى الاختفاء فى بيته الكبير (كما يختفى عاشور الناجى فى الحرافيش ليعيش فى أذهان تنتظر عودته ليملأ الأرض عدلا بعد أن امتلأت جورا). وكما يواصل الاستغلال والاستبداد العود الأبدى، تواصله كذلك حركة الرفض والاحتجاج، ولكن العود ليس رجوعا إلى نقطة البداية بل يتحقق على مستوى أعلى، فالزمان التاريخى عند محفوظ لا يسير فى دورات مغلقة متشابهة. إن قيادة جبل للحركة الاجتماعية التى صورتها الرواية كانت قيادة محصورة فى آل حمدان ولم تكن للناس أجعين، "ولم تهتم بالآخرين من أبناء الحارة ولعله كان يضمر لهم احتقارا وازدراء كسائر أهله ولكنه لم يعتد على أحد منهم ولا تعرض لهم بسوء)"الرواية ص ٢١٠) كما كانت قيادة إصلاحية لا تتعرض لأسس الأوضاع الطبقية القائمة بل حققت أفضل المكاسب وأفضل الشروط للفقراء داخل إطار تلك الأسس. وتنبثق قيادة جديدة عند نضج الشروط الموضوعية؛ قيادة للضعفاء الذين "لا يملكون" والذين يقع عليهم عبء الاستغلال الفادح دون أن يمتلكوا وسائل القوة التى تمكنهم من الوصول إلى السلطة أو إقامة نظام اجتماعى جديد يقلب هرم السيطرة والنفوذ. لذلك كانت الدعوة موجهة لروح الإنسان من أجل تطهيرها من الجشع ونوازع التسلط. إن "رفاعة" قائد حركة المستضعفين يتساءل "انتصر جبل يا أبى ولكن ما جدوى النصر؟ "فلابد من تطهير النفوس والسمو بالأرواح فى مواجهة الشياطين التى تسكن النفوس والأرواح" وكانت دعوته دعوة حب وسلام. ويلعب الخلاء واللجوء إليه دورا بارزا مع جبل ورفاعة كما يلعبه مع عاشور الناجى فى الحرافيش. ويحتقر رفاعة القوة والثراء، ويتطلع إلى خلاص النفوس لكى تصعد إلى ملكوت السماء، فالوقف لا شئ والحياة الروحية الغنية هى كل شئ.

فهل تورط نجيب محفوظ منزلقا عندما اعتبر دعوة رفاعة (بتخيل أنها الوعى المسيحى) أكثر تقدما من دعوة جبل (الوعى الموسوى) من حيث الطريق

إلى السعادة الشاملة للبشر؟ يقول غالى شكرى إن الرفاعيين كان منطقهم الأساسى هو المنطق الميتا فيزيقى الذى يصعب القول أن من شأنه تغيير المجتمع تغييرا ثوريا، لأنه حين تصبح مملكتنا فى السماء وعندما نطالب بأن نقاوم الشر بالخير وأن نحول خدنا الأيسر لمن ضربنا على الخد الأيمن لا يمكن أن تؤدى هذه المجموعة من القيم إلى تغيير المجتمع. وبالإضافة إلى ذلك يرى غالى شكرى أن رفاعة ليس شخصية روائية ترتفع إلى مستوى الضرورة، وأن محفوظ لم يلجأ إلى خلق هذه الشخصية إلا لأنها ترادف الحلقة المسيحية من حلقات التطور الدينى للإنسانية(٣٧). ولكن الرواية تصور واقعا رغم صوت الاحتجاج تسوده روح الخنوع والاستكانة، فسكان الحارة يخافون الموت أكثر مما ينبغى لذلك خضعوا للسيطرة، ولا يستطيعون مثل جبل استخدام القوة فلا قوة لهم. ولا توجد للمستضعفين قوة اجتماعية من خارجهم تقودهم للتحرر من الظلم، مثلما نظمت البورجوازية المصرية الجماهير الشعبية إبان ثورة ١٩١٩ فى الثلاثية. لذلك كانت ثورة الضمير هى الممكنة فى ظل نهاية الإمبراطورية الرومانية فى الرواية والواقع التاريخى المتخيل معا، وكانت حركة تقدمية استطاعت أن تتحول إلى قوة مادية حينما اعتنقتها جماهير المقهورين. فقد أضعفت قبضة السادة على العقول والقلوب وطرائق السلوك، ومكنت المؤمنين من مواجهة المتسلطين.

وهل هناك تواز مسطح بين قصتى جبل ورفاعة وما نعرفه مقدما عن قصتى موسى والمسيح أدى إلى تباطؤ النفس الدرامى للرواية أو حتى اختناقه'لأن النفس الدرامى فى أى رواية يتباطأ أو يختنق إذا شعر القارئ أنه يعرف سلفا الأحداث وتطورها وخاتمتها، كما يتساءل جورج طرابيشى(٣٨). فهناك فى رأيه تطابقا كاملا ووحدة فى الهوية بين أبطال الرواية وأبطال التاريخ، ولم تكن مهمة محفوظ خلق الشخصيات أو إعادة خلقها بل تحويرها بحيث تبقى مطابقة لذاتها حتى وإن تغيرت أسماؤها وتغير السياق التاريخى.

وفى البداية نلاحظ أن معرفة القارئ سلفا بالأحداث وتطورها وخاتمتها كان سمة بارزة فى الدراما اليونانية الكلاسيكية وفى الملاحم الكلاسيكية، فقد قامت جميعا على أساطير معروفة سلفا، حتى أن ارسطو كان يطلق على الحبكة أو

تركيب الممارسات والأفعال مصطلح الأسطورة أو "ميثوس" لأنها كانت مستمدة عادة من أساطير معروفة. وتقوم الروايات التاريخية فى بعض جوانبها على أحداث تداولتها الأقلام كثيرا، فليست مسألة الفنية قائمة على الجدة والمفاجأة بل على طريقة التناول والرؤية الجديدة وإعادة تفسير ما هو "معروف". ويقول محمد مندور أن محفوظ أراد أن يقتل الفكرة الوثنية أو الأسطورية عن الإله (وربما عن رسله). وإن لم يخطر هذا المعنى ببال محفوظ عند الكتابة فقد تبناه بعد ذلك(٣٩) . ويرجعنا ذلك إلى ثوابت فى فكر محفوظ منذ كتاباته الأولى الفلسفية التى نشرها فى المجلة الجديدة فى الثلاثينيات من القرن العشرين (يناير ١٩٣٦ ومارس ١٩٣٦) فهو يعتبر الدين عنصرا جوهريا من عناصر الحياة الإنسانية، وهو يرى أن بعض المفكرين يرى الله بعين العقل والمنطق ومنهم من عرض فكرة الله على المناهج العلمية مستعينا بالتجربة والاستقراء، ومنهم من بذل الجهد لبلوغ غايته بالقلب والشعور وهم طائفة المتصوفين. ويؤكد عبد المحسن طه بدر أن محفوظ فى مقاله لا يتحمس تحمسا شديدا إلا لموقف الصوفية القريب من موقف الأخلاقيين، ويقول محفوظ وبهذا ينتهى تصور الله الذى وجدناه فى بعض المجتمعات قوة عامة غير محددة ولا شخصية إلى اله فردى شخصى حى ينفجر وحيه من قلب المتصوف العارف، فالله عند المتصوفة ليس فكرة بسيطة نبلغه بالمنطق، ولا هو فكرة مركبة يهدى إليها استقراء أحوال المجتمعات، ولكنه ماهية عليا نشعر بها فى أعماق نفوسنا ونسعد بهذا الشعور بعد جهد جهيد فى التأمل والتسامى،، (٤٠) فلسنا إزاء تواز مسطح مع سجل سردى تاريخى جاهز، بل إزاء إعادة تفسير له من زاوية الخيال والتدين العاميين ووفقا للصراع داخل الكون المصغر للحارة فى استمراره الزمنى الداخلى المختلف عن التراث التقليدى. إن قضية الخبز والحرية التى انتهت الثلاثية بإبرازها تنبثق من جديد فى أولاد حارتنا والحرافيش. فثورة رفاعة داخل النفوس قد زعزعت بعض قوائم الجور وأقام أنصاره بعد أن انتهى وجوده على الأرض بالخيانة مبادئ حياتهم: يوزع أحدهم الأنصبة فيه وفقا لمبدأ المساواة. ولكن تعاليم رفاعة لم تمت بانتقاله إلى العالم الآخر بل كما يقول حسن حنفى ماتت يوم انقلب خليفته إلى

فتوة وتحولت النبوة إلى كهانة(٤١). وسقطت الحارة من جديد ولكنها لم تعد إلى سابق عهدها إلا من حيث الوضع الاجتماعى على العكس مما يرى حسن حنفى فهناك رصيد من التجربة يسمح بدرجة أعلى من الوعى وهناك حاجات جديدة برزت وسط الجرابيع. إن قاسم هو تركيب على مستوى أعلى من جبل ورفاعة، يجمع بين ملكوت الأرض وملكوت السماء، بين الثورة الاجتماعية المادية والثورة الروحية، ينبثق من صميم تطور الحارة وسكانها، إنه يجمع بين القوة والحب والعدل ويعمل على التكامل بين الروح والجسد ويرتبط بقوة اجتماعية صاعدة ويدعو الناس كافة إلى مجتمع لا يتسلط عليه الفتوة أو الناظر. وتحقق له وللناس ما أراد. ولكن الدورة الملغزة عادت بعد أن انقلبت الخلافة إلى ملك عضوض، وظهر الاستغلال والاستبداد بمسميات جديدة وأقنعة جديدة. وانقسم الناس إلى شيع متنابذة. وهنا وبعد أن تجاوزت المعرفة الإنسانية المرحلة الأسطورية حيث يرد الناس الأشياء والأحداث إلى قوى غيبية، وكذلك المرحلة الميتافيزيقية التى يرى الناس فيها أصل الظواهر راجعا إلى جواهر مجردة من قبيل الحب والبغض والظلم والعدل دون تحديدات واقعية تبرز الحاجة إلى المعرفة الوضعية أو العلم، إلى "عرفة" فى أولاد حارتنا. ولا أحد يعرف له أبا. إنه يهدف إلى تغيير المجتمع وإقامة العدل بمنهج يختلف عن المنهج الأسطورى والميتا فيزيقى، ولم يعد الجبلاوى فى وعى الصفوة يمتلك فاعليته القديمة واحتضرت صورته القديمة بعد أن أصبح على البشر أن يكتشفوا قوانين الطبيعة لأنفسهم وأن يمتلكوا مصيرهم بين أيديهم. إن موت الجبلاوى لم يكن على يدى عرفة بل لاستنفاد مبررات بقاء تصور أسطورى عن المطلق. ولا تصور الرواية عرفة روحا مجنحة للمعرفة وتحقيق المعجزات، فهذا العلم يقع بين براثن أصحاب الامتيازات وأصحاب السلطة القديمة، ويلقى عرفة مصرعه على أيدى هؤلاء وإن جاءه من يقول إن الجبلاوى مات راضيا عنه. ولكن العلم لا يموت فتقاليده باقية، والناس تحتضنه وتعلى من ذكر عرفة وينضم الشبان إلى مكان حنش الذى يتابع رسالة عرفة سرا خوفا من البطش. ويستفحل بطش السلطات بمن يسيرون فى طريق العلم استعدادا ليوم الخلاص الموعود." ولكن الناس

تحملوا البغى فى جلد... وكانوا كلما أضربهم العسف قالوا لابد للظلم من آخر ولليل من نهار ولترين فى حارتنا مصرع الطغيان مشرق النور والعجائب" وسيتحقق ذلك المنظور فى نهاية الحرافيش.

المجاز التمثيلى (الأليجورى)
فى أولاد حارتنا والحرافيش

القص المجازى يقول شيئا ويعنى شيئا آخر وهو يدمر التوقع المعتاد الذى لدينا عن اللغة أى أن تعنى الكلمات ما تنطق به. والمعنى الحرفى لتعبير "اليجورى" هو الكلام الأخر الذى يقلب الكلام العام السافر فى الساحة العمومية أو السوق. لقد كانت لغة الثلاثية هى لغة الكلام العام السافر، من حيث دلالة الألفاظ والتركيب على مدلولات محددة قائمة بذاتها. أما لغة أولاد حارتنا والحرافيش فهى لغة ذات معان رابضة خلف المعنى الأصلى. ففيهما لا يكون المستوى الحرفى ممتلكا معنى بنفسه بل يوحى بثنائية فى القصد، وحتى إذا صلح بنفسه دون حاجة إلى تفسير فإن هذا التفسير يجعله أكثر ثراء. فلابد من معنى ثان لكى يكون العمل منتسبا إلى المجاز التمثيلى. إن صلاح فضل يترجم الأليجورى بالأمثولة ولكن العادة جرت على أن الأمثولة ترجمة لكلمة Parable بالإنجليزية أو Parabole بالفرنسية وهى تعنى حكاية موجزة بسيطة الرمزية ذات دلالة أخلاقية. ويقول بعض النقاد إنه لا يوجد قص خالص محض حتى فى الثلاثية، فتحت القص توجد درجات من بنية موضوعاتية (ثيماتية) مجردة يسميها أرسطو الفكر dianoia (شبكة العلاقات بين النزعة المحافظة العلمانية

والليبرالية واليسارية والسلفية، وقيم الحسية والتكيف والتسلق والمناورة)، ويصلون من ذلك إلى أنه فى كل عمل توجد درجة ما مهما تكن صغيرة من المجاز التمثيلى (قراءة الثلاثية على أنها مجاز للصراع بين قيم أجيال مختلفة تتحرر فيها الأجيال الجديدة من سطوة القديمة) ولكن الفارق الكمى الكبير بين درجة المجاز فى هذه الأعمال يتحول بطبيعة الحال إلى فارق كيفى ولكن كان من المفيد البحث فى الثلاثية عن المعنى المستترة وعن تقاطع الدلالات المجازية للأشخاص والأفعال والحركات.

ومن المعروف أن هناك تفرقة حاسمة مزعومة أقامها جوته بين الرمز والمجاز وشايعه فيها الكثيرون، فهو يرى أن ثمة فرقا كبيرا بين الرمز الذى هو شعرى حقا، لأنه يعبر عن الجزئى لذاته دون التفكير فى العام أو الإشارة إليه، والمجاز الذى لا يرى وظيفة للجزئى إلا باعتباره مثلا على العام. إن الرمز هنا قد يحتضن ما هو أكثر عموما، لا باعتباره ظلا أو فكرا مجردا بل باعتباره حيا لحظيا لا يحاط به. فالرمز عند جوته محدد فى المكان والزمان كلحظة حافلة حبلى أما المجاز فقد أصبح يعنى ترجمة فكرة مجردة إلى لغة الصورة فى غلظة دون شفافية العام فى الخاص أو الأبدى حلال الزمنى وداخله.

ولكن هذه التفرقة الجازمة ترجع إلى تصورات تاريخية عتيقة عن الذهن والخيال والملكات وانفصالها. فالمجاز التمثيلى فى حقيقته هو إحدى الصيغ الرمزية المتعددة[٤٢]. أما تعريفه الشائع بأنه تجسيد واقعى لمفهوم مجرد فهو مبنى على شكل متداع من المجاز فى القرون الوسطى، كان يمكن قوله بأى طريقة أخرى وربما على نحو أفضل: ولا يقدم محفوظ فى أولاد حارتنا أو الحرافيش تجريدات مشخصة عن فضائل ورذائل، ولا يبث الحياة فى تصورات عقلية كما لا يقوم بالعملية العكسية، عملية تصوير الناس الواقعيين داخل قوالب فكرية ليصبحوا أفكارا تمشى على قدمين، فالهوية الفردية والدراما الداخلية لا تغيبان عن هذا السرد الرمزى الذى يأخذ طابعا ملحميا شديد الرحابة والاتساع، كما أن هذا المجاز لا يتصف بالاستاتيكية بل يموج بصراع وتداخل وتراكب للقوى والسلطات داخل الشخصية المجازية. فالشخصية وما ترمز له

يتحدان فى مادة أو طبيعة مشتركة ولكنهما حقيقتان متميزتان رغم تمازجهما. وهناك مشاكل فى التصوير تسببها العلاقة بين المستويين الواقعى والمجازى الرمزى فهل يخضع المستوى المجازى المستوى الواقعى لمنطقه، أو هل ينبثق المستوى المجازى من المنطق الداخلى للواقع فى السرد؛ إنها مشاكل حادة يتفاوت نصيب حلها من النجاح والفشل فى أجزاء مختلفة من العملين. ولكننا نلاحظ أن الزمان التاريخى فى السرد المجازى مواز للزمان التاريخى فى الثلاثية على سبيل المثال. إن التسلسل الزمانى فى الملاحم الثلاث يعكس جوهر الحركة التاريخية فى أشد صورها أساسية: دورات النضال من جانب الحرافيش فى سبيل الحرية والعدل وانتصارهم الجزئى ثم الردة وبدء نضال على مستوى أعلى من أجل قيم جديدة يتلوه ظهور فئة تعمل على الانتكاس مع نضوج شروط موضوعية تتيح الانتقال بالحركة والوعى إلى آفاق أكثر رحابة. ويظل هذا الأفق مفتوحا يعد بالتحقيق رغم أن جنة عدن لن تهبط أبدا إلى الأرض فى نهاية للتاريخ. فالسرد يتطلع من حيث قيمه الحاكمة الضمنية إلى إبداع الإنسان لذاته المتكاملة المتطورة إبداعا متصلا ويثرى حاجاته وأشواقه ويرهف نصلها ويكشف طرقا لم تطأها قدم لتحقيقها، وهى حاجات وأشواق لا تنتمى إلى البائع والمشترى وجابى الإتاوات والسلطان المتعسف وخادمه بل إلى التاريخ الإنسانى الجمعى فى تعرجاته وتناقضاته ضد التعمية والاغتراب كما يقال كثيرا. ويبدو السرد كما هى الحال فى الثلاثية كأنه يتكلم باسم صوت التاريخ المنطوى على المفارقة، ولا تكمن قوة البناء فى التصميم الخارجى بل فى التصميم الداخلى لتعدد الإيقاعات، فلكل حكاية من الحكايات العشر: حكاية عاشور الناجى وحكاية شمس الدين وحكاية الحب والقضبان وحكاية المطارد وحكاية قرة عينى وحكاية شهد الملكة وحكاية جلال صاحب الجلالة وحكاية سارق النغمة وحكاية التوت والنبوت صيغتها الموسيقية السائدة ولكل شخصية نغمتها السردية، وكلها تصب عبر توازيات وتضادات فى مجرى سوناتا تاريخية. وتفرض حركة الزمن المتناقضة عليها لحنا موحدا فى نبضات السرد الخفاقة. وهذا اللحن الموحد يشكل التصميم المجازى المحكم وراء تحولات المادة الإنسانية وارتفاعها وهبوطها بكل

تنوعاتها. وتعتمد ديناميات الحبكة فى الحرافيش على طريقة انتساب أفراد متعددين إلى قوى اجتماعية أكبر منها، متحكمة فى القمة أو يقع عليها الجور عند الحرافيش من أبناء عاشور الناجى أو منضمة إلى متحكمى القمة رغم انتمائها الأصلى إلى أبناء عاشور الناجى (سليمان ووحيد وجلال). وتتبع الدفقة المجازية فى السرد من أنه يتتبع مصير الحارة (المجتمع) نفسها من خلال الذوات الفردية فيها، فالفرد يبدو دالة لقوة ما دون أن يصير ظلا لها، وتبدو دوافعه المحركة ماثلة خارج حدود شخصيته الإنسانية وداخلها فى نفس الوقت، فالبنية المركبة من العلاقات الجوهرية فى أشد صورها بساطة تتخلل الكائنات الإنسانية المفردة. ولا تصور الحرافيش كما هى الحال فى الثلاثية بعد إجراء عمليات الاختزال المجازى عليها الشخصيات سيدة على مصائرها، ففى الكثير من الأحوال تكون عاجزة عن التحكم فيما يحدث لها، ويتعاطف معها السرد أو يناصبها النفور تبعا لدورها فى دفع مد حركة التاريخ إلى الأمام أفى مناوءة هذا المد أو فى التعثر وراءه أى تبعا لدورها المجازى فى عملية لا شخصية. إن رعشات النفور وخلجات التعاطف فى السرد تتحقق من خلال عرض الناس كما هم، ووصفهم بأمانة فى خطوط قاطعة تصور ملامحهم الأساسية. لأن النفور والتعاطف دون مبالغة انفعالية فى نغمة السرد أو فى طبقة صوت الراوى غائران فى الأعماق المجازية لطبيعة الأوضاع أو النظام الاجتماعى أو الوجود نفسه، فالحكم على أفعال الشخصيات متضمن فى العرض الموضوعى لأنه يتضمن نسقا مجازيا من القيم والمعايير والتأكيدات نلمسها فى بنية العمل فى رصد حركة تحولات الواقع إلى "أمام" وإلى "وراء". فهناك تأرجحات ودورات ولكننا لا نرى رمزية عقم وعجز. فالصراع لا ينتهى ولولب الدورات فى حركة صاعدة. ونجد الموت والإخفاق فى الحرافيش كما كانا فى الثلاثية يحيط بهما الولادة الجديدة وإحياء الأشواق القديمة.

النزعة الطوبائية

النزعة الطوبائية عميقة الجذور فى أعماق كثيرين من المصريين ينتمى معظمهم إلى فئات شعبية تقليدية لم تندمج تماما فى التقسيم الرأسمالى للعمل فى الريف والمدينة، وهى تتمثل فى الإيمان ببطل شديد القوة يهبه الله هذه القوة الخارقة ليصلح ما فسد فى الأرض ويملأ الأرض التى اكتوت بنيران الجور عدلا شاملا. فهذه الفئات الشعبية لا تنبثق بقواها الذاتية وليس لها فى التنظيم السياسى أو الاقتصادى (باستثناء الطوائف الحرفية) وتتطلع إلى السماء لكى لا تسلط على أفرادها من لا يخشى الله عقابا لهم على خطايا ولكى "تولى عليهم من يصلح". فالإصلاح يأتى عند هذه الفئات "من أعلى"، من السماء ومن السلطة. ويرى بعض الدارسين أن لتلك النزعة المهدوية جذورا تاريخية. فمع تفاقم النهب والظلم عند نهاية الإمبراطورية العباسية تكونت فى العالم الإسلامى وفى مصر مجموعات أخوية سرية من الشيعة (الإسماعيلية أو القرمطية)، واجتذبت إلى صفوفها الشرائح الدنيا من فقراء المدن والمشردين (الحرافيش). وكان الهدف الرئيسى لتلك المجموعات تحقيق مساواة بدائية بين الناس فى ظل حكم الفرد المطلق. ظل المهدى المنتظر الذى اختفى لتجنب بطش الظالمين لكى يعود بعد أجيال وأجيال بطريق المعجزة الخارقة المتوارثة فى آل البيت لكى يثبت دعائم العدالة والخير والنظام من جديد. بل إن تلك الفكرة

المهدوية أو الإمامية لم تكن بعيدة عن عودة أوزيريس الحاكم المقدس الذى جعله الجور يختفى (كما اختفى رفاعة فى أولاد حارتنا وعاشور الناجى فى الحرافيش) ليعود فى شخص ولده حوريس (كما عاد عاشور الأول فى إهاب عاشور الثانى فى الحرافيش) وكما سيعود رفاعة فى آخر الزمان ليملأ الأرض عدلا. وقد وجدت هذه الفكرة أرضا خصبة فى مصر وخاصة فى تنظيمات الطوائف الحرفية (الأصناف) بما فيها تنظيمات تجار كل بضاعة محددة بطقوسها الخاصة. لقد كان لكل طائفة تصورات أسطورية عن منشئ الطائفة وحماتها وراية مشيخة صوفية تنتسب إلى قطب من الأقطاب أو إلى ولى من أولياء الله الصالحين. وقد انتشرت الأفكار المهدوية الصوفية المعبرة عن التدين الشعبى مقابل المؤسسات الدينية الرسمية فى الريف المصرى انتشارا واسعا(٤٣). وشكلت هذه النزعة رصيداً قصصياً، وسرديات متنوعة.

إن الناس لم ينقطعوا عن التفكير فى عاشور الناجى طيلة مدة سجنه، فقد انتظر الحرافيش على لهف عودته، وعمل آخرون لذلك اليوم ألف حساب، فالأعيان أيدوا الفتوة الجائر خوفا من حب الحارة للغائب حتى اتفق الرأى على إخضاعه أو اغتياله. ولكن الجموع استقبلته استقبال ملك وأحبطت المؤامرة وحملته إلى السلطة فتوة للحارة دون منازع. وكما توقع الحرافيش أقام سلطته على أصول لم تعرف من قبل، رجع إلى عمله الأول ولزم مسكنه تحت الأرض كما ألزم كل تابع من أتباعه بعمل يرتزق منه، وبذلك محق البلطجة محقا، ولم يفرض إتاوة إلا على الأعيان والقادرين لينفقها على الفقراء والعاجزين، وانتصر على فتوات الحارات المجاورة فأضفى على الحارة مهابة لم تحظ بها من قبل، فحف بها الإجلال خارج الميدان كما سعدت فى داخلها بالعدل والكرامة والطمأنينة. وكان رضى الله عنه يسهر ليله فى الساحة أمام التكية يطرب للألحان ثم يبسط راحتيه داعيا "اللهم صن لى قوتى وزدنى منها لأجعلها فى خدمة عبادك الطيبين"، (الرواية ص ص ٨٤-٨٥). ولسنا هنا إزاء تصور اشتراكى يقوم على أن تحل الطبقات الشعبية العاملة محل الطبقات الطفيلية فى الهيكل الاقتصادى، بل إزاء تصور طوبائى يقوم على التوفيق بين الأعيان والحرافيش، وعلى التضامن

بين القمة والقاع، وعلى سلطة محايدة تحقق العدل للجميع، أى على تصور شعبوى كما يقال يرى الحارة المثالية كلا متآلفا منسجما يضم الشعب كله. وفى ظل تلك العدالة الحنون تطوى آلام كثيرة فى زوايا النسيان وتزدهر القلوب بالثقة وتمتلئ برحيق التوت ويسعد بألحان التكية من لا يفقه لها معنى. لقد كان العدل فى الأرض ملتحما بالأشواق إلى السماء، بنزعة تصوف واضحة. إن عاشور اللقيط مأواه الأرض هى الأم والأب لمن لا أم ولا أب له، يلتقط الرزق حيثما اتفق وفى الليالى الدافئة ينام تحت سور التكية وفى الليالى الباردة ينام تحت القبو ويواجه الدنيا وحده. لقد ظل "يستمع إلى أناشيد التكية الأعجمية بحب، ويتأمل الحديقة بأشجارها الرشيقة الحانية ووجهها المعشوشب وعصافيرها المعششة الشادية ويتأمل الدراويش" (ص ١٩). إن الجرس الصوتى القائم على تكرار الشين فى الكلمات يوحى بانسجام عذب، كما أن مفردات الحديقة من عصافير وأشجار وعشب وشدو من المكونات التقليدية الغنائية. ويسهم كل ذلك فى الإيماء إلى عالم من الانسجام العذب هو عالم التكية ويتساءل عاشور عن الدراويش المتوارين الذين لا يردون نداءه، لماذا يقومون بالخدمة كالفقراء ولماذا يقومون بالكنس والرش والسقى، أليسوا فى حاجة إلى خادم أمين؟ فعالم التكية نموذج للفردوس الذى يحلم عاشور بإقامته على الأرض. ولكن الرؤية التصوفية تحيط بهذا الفردوس، فالبوابة تناديه وتهمس فى قلبه أن اطرق استأذن ادخل، فز بالنعيم والطرب، تحول إلى ثمرة، امتلئ بالرحيق العذب، انفث الحرير وسوف تقطفك أيد طاهرة فى فرح وحبور. ولكن هذا العالم المغلق على سحره وفتنته فى وجهه ليس فى حاجة إلى خدماته، فعالم التكية ليس عالم تصوف سلبى يدير ظهره للعمل، بل هو عالم روحى يحل فيه قبس إلهى ولكنه ينتمى إلى عالم المثال المتعالى ينشد بلغة غامضة ولا يرد على سؤال. ومقابل هذا المثال يلتقى عاشور بتيار السابلة، حيث ترد كلمة الحرافيش فى الرواية لأول مرة (ص ٢٢)، فما أكثر العاملين فى الدكاكين أو وراء عربات اليد والسلال والمقاطف وما أكثر المتشردين من الحرافيش بلا عمل. ويكرر عاشور ما جاء فى أولاد حارتنا عن جبل اليتيم الذى صارع معتديا على قريب (أولاد حارتنا ص ١٣٥) فهو يرفع الظلم عن معلمه

زين الناطورى (ص ٢٣). وفى صراعه مع الشر ممثلا فى شقيق متبنيه وولى نعمته يأسف للشبه بين الفاجر والتقى، وكأن السرد يسخر من قوانين الوراثة الحديدية المزعومة التى نسببها بعض النقاد إلى عالم محفوظ (فى الثلاثية على سبيل المثال). إن عاشور فى وحدته بعد موت متبنيه الشيخ عفرة ورحيل سكينة التى كانت بمثابة الأم يشعر بأنه فى دنيا بلا ناس، وترتبط لديه مشكلة ضرورات العيش بالمشكلة الوجودية فى نزعة صوفية ذاتية: لقد شعر بأن الخلاء يلتهم الأشياء وأنه يود أن يتسلق شعاع الشمس أو يذوب فى قطرة الندى أو يمتطى الريح المزمجرة فى القبو. ولكن صوتا صاعدا من صميم قلبه قال له إنه عندما يحل الخلاء بالأرض فإنها تمتلئ بدفقات الرحمن ذى الجلال، كما قال له عند سماع أناشيد التكية بغموضها: لا تحزن يا عاشور فلك فى الدنيا أخوة ليس لعددهم حصر. إن التيار الاجتماعى والتيار الصوفى يتعانقان فى الرؤية الطوبائية لعاشور الناجى (سمى الناجى لنجاته من الوباء). وكما كانت الحال فى "أولاد حارتنا" يكون تحقيق المدينة الفاضلة على الأرض محدودا، فالعوامل المضادة قوية. ومثلما تهادن عرفة مع ناظر الوقف يتهادن سليمان الناجى مع قوى الردة ويمتد بصره إلى دار "السمرى" السابقة، بعد أن وقع فى حب ابنة كبير تجار الدقيق والدوكار يمضى بها. فقد حلم على إيقاع جرس الدوكار برقص الفتوات فى أعقاب الظفر وتاه بعملقة الفتوة على تواضع الكارو الذى يعمل عليه (ص ١٤٥) فالحب قدر. وتمت المصاهرة بين الفتونة والوجاهة، وأحدق الوجهاء بخليفة الناجى آمنين، كما يحدق المشاهدون بالأسد فى حديقة الحيوان، وتحول إلى وجيه واشتغل أبناؤه بالتجارة وانتقلت الفتونة بعد شلله إلى نائبه وخرجت من آل الناجى. لقد فقد سليمان نفسه أيضا وانفض من حوله الجميع وتجرع الذل والمهانة، وعادت الأمور إلى ما قبل عاشور الناجى.

الموت والخلود واكتمال الحياة

وهكذا تتعرج الحكايات المتوالية نحو طريق مسدود كأنه عالم طوبائى مضاد مع تبوأ جلال وهو من ذرية عاشور عرش الفتونة. إنه يريد أن يخرج على الوضع البشرى الذى يحتم انتهاء الحياة الفردية بالموت، فهو يأخذ من أسطورة عاشور الناجى عن المهدى المنتظر جانب أنه مازال حيا لم يمت ولا يأخذ جانب خلود معنى حياته فى الأجيال التالية. لذلك يطمح إلى مناوءة الموت بحثا عن خلود فردى. ويصغى إلى من يقول له إن الطريق هو مؤاخاة الجان، الخلود واللعنة الأبدية، التحام الإنسان بالشيطان إلى الأبد. ويعمد إلى من يدله على مؤاخاة الجان بعد شروط نفذها لكى يتم الالتحام بينه وبين الجنى حتى لا يذوق الموت أبدا (ص ٤٢٧). إنه يغلق الباب على نفسه مثل دراويش التكية ولكن فى ابتهالات للشيطان لا لله. وتابع الناس بذهول بناء مئذنة غريبة تواصل ارتفاعها إلى مالا نهاية بلا جامع أو زاوية لا يعرف لها هدف أو وظيفة. لقد اقتلع من قلبه جذور العالم الخارجى، الفتونة والمال والمرأة المحبة الجميلة ليصل إلى يوتوبيا الخلود الفردى حيث يظل الكون خاضعا لتقلبات الفصول الأربعة أما هو ففى ربيع دائم ليكون طليعة كون جديد وأول مستكشف للحياة بلا موت. ولن يحمله نعش ولن يضمه قبر ولن يتحول إلى تراب. ويرتقى سلم مئذنته مرتفعا، وتشدو ألحان التكية بأغنيات خلود وثنية فى أذنيه، وينكشف الغيب عن شتى

المصائر ويستطيع فى خلوده أن يتابع الأجيال فى تعاقبها وأن يلعب لكل جيل دورا بل وأن ينضم بصفة نهائية إلى أسرة الأجرام السماوية.

ويقول رشيد العنانى إن محفوظ يجسد فى جلال دراما أحلام طافت بالبشرية واستحوذت عليها، أحلام القوة والحياة المتصلة وحل ألغاز الوجود، وتفوح منه رائحة الإنسان الأعلى عند نيتشه الذى يتعالى على الخير والشر، كما يردد فى أفكاره أصداء الطغاة الكبار فى التاريخ فى احتقارهم للحياة البشرية والألم، ويرى رشيد العنانى أن دراسة مقارنة بين جلال وكاليجولا لألبير كامو ستكون كبيرة الفائدة(٤٤). ولكن كيف يكون الطموح ساميا وجديرا بالإعجاب وهو مقصور على الوسائل الأنانية القاسية.

إن حكاية جلال تقدم تصورا طوبائيا مضادا لتصور عاشور الناجى، الخلود الفردى رغم فناء الآخرين، المتع الحسية دون حدود، تمزيق الروابط العاطفية، التوحد مع النجوم لا مع الناس والكون بأكمله وخالق الكون. ولابد أن تهزم المفارقة هذا الوهم الطوبائى فينتهى جلال بالموت بالسم على يد امرأة تحبه وتنطرح جثته على حافة حوض الدواب ملقاه بين العلف والروث!!. ولكن الحكاية العاشرة من ملحمة الحرافيش "التوت والنبوت" تبدأ بسقوط آل الناجى الذين يشكلون سلسلة صدئة من الدعارة والإجرام والجنون وبزوغ عاشور الثانى الذى يشكل تجسيدا لمبادئ جده الأكبر. لقد كان راعيا فى صباه مثل قاسم فى أولاد حارتنا. وكانت ملامحه تشبه ملامح جده، كان قويا مهذبا غطى تهذيبه على قوته فواراها عن الأعين. وكان نبيل الرأس غليظ القسمات وفى وجنيته بروز وفى فكيه صلابة: كانت تسوقه مثل جده قوة خفية نحو ساحة التكية نحو خلود جده. إنه يناجى الأناشيد بلغتها الغامضة ويتساءل عن الدراويش،" أيدعون لنا أم يصبون علينا اللعنات، من ذا يحل لنا هذه الألغاز". ويحقق شقيقه الثراء عن طريق السمسرة والمضاربة ليعود آل الناجى إلى مركزهم المرموق فى "الوجاهة والأبهة" ليغادروا وضع الحرافيش ويستقيل عاشور من رعى الأغنام وتستقر الدار الفاخرة أمام بنك الرهونات. ولكن النداء الخفى ظل يدعو عاشور إلى ساحة التكية ليطرب مع الأناشيد كما كان يدعوه أحيانا إلى الخلاء حيث كان

يرعى الأغنام، وكانت إهانة الفتوة له تستكن فى جوفه مثل خنجر ولكن ذلك لم يمنعه من خطبة كريمة أكبر عطار فى الحارة. وفجأة ينتحر أخوه رجل الأعمال والسمسرة والمضاربات ويقول أحد السكارى فى البوظة إن فى دماء آل الناجى جنونا موروثا، حتى كبيرهم الأول المقدس كان لقيطا ولصا. وخيمت التعاسة على الأسرة وفقدت الأسرة الثروة. وعرف الجميع أن الثروة كان مصدرها الدعارة والقمار والبرمجة والمخدرات والجريمة، وأن الشقيق مصدر النعمة فقد أمواله فى المقامرة وانتحر. ودفعت الفضيحة الأسرة بعيدا عن الحارة إلى الخلاء بين شواهد القبور. وسرح عاشور بالفاكهة عملاقا يحمل مقطفا. ودأب على قضاء وقت راحته فى الخلاء حيث رعى الغنم وحيث لجأ عاشور الأول صاحب العهد وتلقى النعم، ذلك الجد الذى أحبه وآمن بعهده كما كان يتسلل فى الليل إلى ساحة التكية يتساءل ألا يبالى رجال الله بما يقع لخلق الله؟ متى إذن يفتحون الباب أو يهدمون الأسوار. يريد أن يسألهم لماذا ارتكب شقيقه جرائمه؟ وحتى متى تشقى حارتنا وتمتهن؟، لماذا ينعم الأنانيون والمجرمون؟ ولم يجهض الطيبون والمحبون؟ ولم يغط فى النوم الحرافيش؟ واكتشف عاشور الثانى أن هناك حبين يشكلان أضعف ما فى البشر، حب المال وحب السيطرة على العباد. وظل يتساءل ماذا كان ينقص جده ولماذا انتكس وماذا أفشل سعيه النبيل إنها تساؤلات التاريخ الإنسانى (والقومى) فى مسيرته الحافلة بالتناقضات والعثرات. وظل يواصل التأمل ثم عاد إلى الحرافيش يصافحونه بحرارة، وبرؤيتهم رجعت روحه الشاردة إلى وطنها واشتعلت النار فى كيانه وتجمعت قواه الحيوية كلها ودقت جدران قلبه تريد أن تنطلق كأنما كتبت عليه المغامرة والمقامرة وركوب المستحيل. إنه يحمل سرا عجيبا ينبذ الأمن والسلامة ويعشق الموت وما وراءه»، ورأى فى منامه من اعتقد أنه عاشور الناجى يسأله بنبرة عتاب: بيدى أم بيدك؟ ويجيبه عاشور الثانى بيدى. ويستيقظ متحيرا فى معنى السؤال والجواب، ولكن قلبه امتلأ بإلهام التفاؤل والإقدام. ويلتقى بعد السبحة الصوفية الضرورية التى ملأته بالإلهام بالحرافيش ليتداول معهم فى السوق حول ماذا يرجع حارتنا إلى عهدها السعيد؟ وتجيب الأغلبية بأن يرجع عاشور الناجى. بأن يعود المهدى المنتظر. فهل

يرجع الموتى؟ كان الرغيف ينقصهم وكان عاشور الثانى يرى أن القوة هى التى تنقص الحرافيش. ويتساءل الحرافيش عن جدوى أن يكون عاشور الثانى فتوة صالحا ثم ينقلب كما أنقلب من كان قبله، أو ترجع ريمة لعادتها القديمة، الحلقة المفرغة القاتلة. ولكن عاشور الثانى يصل إلى ما يكسر تلك الحلقة، يصل إلى ثقة الحرافيش فى أنفسهم، إلى سر الأسرار فى حلمه العجيب لقد رأى الحرافيش يحملون النبابيب وذلك مجاز تمثيلى لأن يأخذ الحرافيش قضيتهم بين أيديهم، مسلحين بالثقة والوعى والتنظيم وإن بدا ذلك للحرافيش أمرا مثيرا للسخرية أو نوعا من الجنون المحبوب. ويلتقى عاشور بشقيقه الأخر الذى سار فى طريق الصعود إلى الجاه، عمل خادما فى فندق ثم كاتبا ثم حصل استلطاف بينه وبين كريمة صاحب الفندق، وتزوجها بعد أن وافى الأجل والدها وأصبح مدير الفندق وصاحبه الفعلى. إنها يوتوبيا سندريللا فى التخلص الفردى من الفقر يعيشها رجل هذه المرة، ليعود إلى الحارة مستردا جاه الأسرة، فسحر النقود يصنع المعجزات. ويرفض السرد فى حالتى الأخوين اللذين سعيا وراء الثراء طريق التسلق الفردى بالجريمة أو الانتهازية التى تعد نوعا من الانحراف. ولكن السرد يفتح ذراعيه للطريق "الممكن" البديل حيث ينقض عاشور الذى تقمص رسالة جدّه على الفتوة وعصابته (السلطة الباغية) بكل قوة. وإذا بمفاجأة تدهم الحارة كزلزال هى تدفق الحرافيش ملوحين بما صادفته أيديهم من طوب وأخشاب ومقاعد وعصى. لقد تدفقوا كسيل فاجتاحوا عصابة الفتوة، وهجم القائد عاشور الثانى على الفتوة وطوقه وعصره حتى طقطق عظامه ثم رفعه ورمى به فتهاوى فاقد الوعى والكرامة. وأحاط الحرافيش بالعصابة وانهالوا عليهم ضربا فولى أفرادها الأدبار. إن هذه الصورة المجازية ترسم ملامح انتفاضة شعبية متخيلة تعرف الطريق إلى رقبة الأعداء، فلم تعد حركة التحرير محصورة فى قمة أو مخلص فرد، لقد تجمعت الأكثرية واستولت على النبابيت، استولت على أجهزة القمع وأدواته، ولم يعد النظام القديم قائما، فقد تمزق الخيط الذى ينتظم الأشياء وأصبح كل شئ ممكنا. ولا تعنى الثورة الشعبية فوضى أو هدما فقد التف الحرافيش حول فتوتهم فى تفان وامتثال وانتصب

بينهم مثل البناء الشامخ، توحى نظرة عينيه بالبناء لا بالهدم والتخريب (ص ص ٥٦١-٥٦٢) فهو يحب العدل أكثر مما يحب الحرافيش وأكثر مما يكره الأعيان.
ومع ذلك فلسنا أمام مجتمع "اشتراكى" يقوم على الملكية الجماعية لوسائل الإنتاج، فالحارة ليست رغم مرور قرون على تتابع الأجيال الكثيرة مجتمعا رأسماليا حديثا، بل ظلت مجتمعا سابقا على الرأسمالية ولم تصور الرواية أى تقدم تكنولوجى فى الإنتاج أو وسائل المواصلات أو وسائل الإعلام. فمازالت الحارة شحيحة بخيراتها نتيجة لانخفاض الإنتاجية لا تقدم شروطا موضوعية لإقامة نظام عادل. فمازلنا فى إطار عالم عاشور الأول ومجتمعه الطوبائى البدائى بعد إدخال تعديلات حاسمة تكسر الحلقة المفرغة. وتتمثل تلك التعديلات فى تسليح الحرافيش. وما زلنا أمام يوتوبيا مجتمع الإنتاج الصغير. لقد ساوى عاشور الثانى فى المعاملة بين الوجهاء والحرافيش، وفرض على الأعيان إتاوات ثقيلة حتى ضاق كثيرون بحياتهم. وحتم عاشور على الحرافيش أمرين، أن يدربوا أبناءهم على الفتونة حتى لا تهن قوتهم يوما فيتسلط عليهم وغد أو مغامر، وأن يتعيش كل منهم من حرفة أو عمل يقيمه لهم من الإتاوات، وبدأ بنفسه فعمل فى بيع الفاكهة. (ص ٥٦٤). ولكن هذه الصورة الطوبائية لمجتمع البورجوازية الصغيرة السعيد لا تضع فى حسابها المنافسة بين أصحاب الملكيات الصغيرة، وصعود بعضهم إلى أعلى وانحدار بعضهم إلى الحضيض، إمكان تنازعهم وتقاتلهم، وتكوين تحالفات متصارعة بين مراكز متناحرة، فالبورجوازية الصغيرة تولد الرأسمالية كل يوم. بيد أن عاشور ينتصر على نفسه فى كل ما يتعلق برغد العيش والجمال. فالجانب النفسى مهم فى هذه اليوتوبيا الهشة. وفى لحظة مضيئة يذهب إلى ساحة التكية لينفرد بنفسه فى ضوء النجوم ورحاب الأناشيد. الآن تفصح الأناشيد الغامضة عن أسرارها بألف لسان، وكأنما أدرك لم ترنم الدراويش طويلا بالأعجمية وأغلقوا الأبواب. فبعد فض السر الاجتماعى بأن يأخذ الناس مصيرهم بين أيديهم ينفتح فى رؤاه باب التكية الضخم. ويخرج شبح درويش يهمس: استعدوا بالمزامير والطبول، غدا سيخرج الشيخ من خلوته ويشق الحارة بنوره (كأنه الجبلاوى فى أولاد حارتنا

يخرج من بيته الكبير المغلق عليه) وسيهب كل فتى نبوتا من الخيزران وثمرة من التوت (القوة المادية والروحية معا). وهنا نلمس فى تلك الرؤيا أمنية فتح الباب ذات يوم تحية لمن يخوضون الحياة ببراءة الأطفال وطموح الملائكة، وتلتقى الأهداف الدنيوية فى العدل بأشواق صوفية.

استمرار العناصر الملحمية

لا تركز الحرافيش على أفعال الشخصية بوصفها أفعالا، تتتبع نتائجها كما هى الحال فى الدراما بل تركز على ما يقع للشخصيات من أحداث تتجاوز أفعالهم. فعند تصوير عودة أوديسيوس إلى موطنه إيثاكا، رغم أنها كانت مقصدا له، لاتقتصر الملحمة على تصوير أفعاله، بل تجسد كل ما وقع له من كوارث لم تتسبب أفعاله فى وقوعها. فالملحمة تركز على الملابسات المترابطة، وتبرز ما يقوم به عاشور وشمس الدين وسليمان وجلال مشروطا بملابسات أوسع من أفعالهم، إن الحادثة هى الأساس فى الملحمة، وينطوى الفعل داخلها باعتباره واحدا من أوجهها. ورحابة الملحمة ترتكز على تصوير أحداث متشابكة ومراحل واسعة النطاق. ولذلك كان من سمات الملحمة الإيقاع البطىء والاستقلال النسبى للأجزاء (عشر حكايات ذات استقلال نسبى رغم الاستمرار الزمنى فى الحرافيش) والتصوير التفصيلى المتنوع للحياة بأكملها فى تلاحم وثيق بين الإنسان وأشياء العالم وأحداثه؛ وفى حركة الحياة المتصلة ذات الاتجاه المتأرجح بين السير إلى الأمام والسير إلى الوراء. لقد صورت الحرافيش أو حاولت تصوير امتلاء الحياة وتعدد جوانبها ولم تقف عند تصوير الأفعال الهادفة إلى تحقيق العدالة، وقد جمعت بين الإيمان الدينى وتصورات عن الطبيعية بأرضها وسمائها والوقائع الاجتماعية فى وحدة مكتملة. كما قدمت بطلا يطهر الأرض

من الفتوات، وهم المقابل الإنسانى للغيلان فى الفولكلور الشعبى. وقد استمدت الحرافيش كما استمدت أولاد حارتنا من تراث الإبداع الخيالى الشعبى.

فنجد فى قصة "الأخوين" المصرية القديمة البطل الخير والبطل الشرير (عاشور ودرويش وعاشور الثانى وفائز فى الحرافيش وأدهم وإدريس فى أولاد حارتنا)، والمآثر البطولية حول الشخصية الإيجابية. فبدايات الملحمة فى القص البطولى اعتبرت موضوعها الرئيسى المصير العام لجماعة معينة تنطوى داخله المصائر الشخصية. وقد أسبغت الحكايات البطولية صفات مثالية على الشخصيات التى تتميز بسمات غير معتادة مثل عملقة عاشور الأول والثانى، ونرى فى الحرافيش ملامح من حكايات العمالقة الشعبية الذين يتمتعون بقوى جسدية خارقة أكثر من تمتعهم بقوى خفية. وقد استخدمت الملحمة الكلاسيكية بعض صفات العمالقة فى تصوير الأفعال البطولية (عند أخيل على سبيل المثال). ولكن ما يميز الملحمة أن البطولة فيها ليست فردية الطابع، بل تتعلق بروح الجماعة ووعيها وأهدافها. فالبطولة الملحمية تربط بين الأهداف الشخصية وأهداف الجماعة، والصلات التى تربط البطل بجماعته ومثلها. وتتصف حكايات العمالقة التى ورثتها الملحمة بالولادة العجيبة للبطل وقيامه بالمآثر، ونرى ذلك فى السيرة الشعبية العربية أيضا. إن عاشور الناجى لقيط عثر عليه أعمى سيصبح والده بالتبنى فى بداية ميلاد النهار من الليل فى الممر العابر بين الموت والحياة. وهذا اللقيط هو البذرة الأولى لآل الناجى التى تدور حولهم الملحمة. وهى لا تدور حول عودة البطل إلى داره كما هى الحال فى الأوديسة ولا عن بحث الابن عن أبيه مثل ستيفن ديدالوس عند جويس فى تواز مع بحث تليماك عن والده عند هوميروس، بل تدور حول خروج البذرة إلى اختلاط الحياة واضطرابها لتعيد تنظيمها. إن عاشور زنده حجر ضخم من أحجار السور العتيق حول التكية وساقه جذع شجرة توت من حديقتها ورأسه ضخم، ولكن قسماته ليست شاحبة فى ملائكية التهجد الصوفى بل وافية التقاطيع غليظة مترعة بماء الحياة. وليس العملاق الملحمى لا متناهى القوة بل إن لقوته حدودا ويرى صلاح فضل أن ملحمية محفوظ فى أولاد حارتنا والحرافيش تقدم أبعادا كونية شبه أسطورية

مما يضفى عليها مسحة موضوعية جليلة بحس رمزى مكثف[٤٥]، فالبطل أكبر من جلده يصطدم بأحداث جسام ذات دلالات كبرى.

ويعرف لوكاتش الجنس الملحمى بأنه يجسد غياب أى فجوة بين الذات والمجتمع، وأنه يقدم صورة كلية للواقع الموضوعى ويتطلب ذلك إحاطة واقعية بالترابطات الجوهرية المعيارية للحياة فى مصير المجتمع والأفراد وإن وجب أن تظهر تلك الملامح الجوهرية فى فردية جديدة باعتبارها ارتباطات شخصية فريدة لكائنات إنسانية عيانية ومواقف عيانيه. ففى الملحمة لا ينبغى التوقف عند تصوير الحياة الداخلية للإنسان دون تفاعل حى مع المواضيع التى تشكل بيئته الاجتماعية والتاريخية. وعلى العكس من الدراما التى يدور كل شئ فيها حول تصوير الذرى الحرجة فى الحياة وحول الأزمات التى تعكس الحياة فى قمم احتدامها توجد تلك الذرى فى الملحمة شاغلة موقعها الصحيح فى العملية الكلية للحياة، حيث تبدو الحياة بكل رحابتها وثرائها لأن فالملحمة تصور العوامل المهمة كأجزاء من كلية شاملة أوسع مدى، فالنضال من أجل العدالة فى الحرافيش فى صعوده وهبوطه مرتبط بالنمو البطىء المختلط لكل الحياة الشعبية، وهناك تفاعل من خلال الشعيرات الدموية التى تربط فى تلك الرواية الأشياء الضخمة والأشياء الصغيرة[٤٦] .

أما الرواية الواقعية كما يراها لوكاتش مقتفيا آثار هيجل فإنها الملحمة البورجوازية. وتختلف الحرافيش بطبيعة الحال عن الملحمة الكلاسيكية فى أنها تكشف عن اغتراب الإنسان وفقدانه المأوى. ففى العالم الكلاسيكى كان الإنسان يتحرك داخل عالم مكتمل، وكان المعنى الباطن فى العالم ملائما لمتطلبات روحه. ولكن أبطال الحرافيش لا يمتلكون أى تكامل منسجم بينهم وبين العالم. و يظلون يبحثون عن كلية، مغتربين فى معظم الأحوال، عن عالم إما أن يكون شديد الاتساع أو شديد الضيق من زاوية إعطاء شكل للرغبات الإنسانية والاجتماعية، فالرواية هى ملحمة عالم هجره الله. بيد أن السرد فى الحرافيش يطمح إلى إعادة اقتناص وإعادة خلق كلية منسجمة للحياة الإنسانية تربط الأرض بالسماء. فهى تقدم صورة ثرية متعددة الجوانب للاكتمال المادى والروحى للإنسان،

فالحرافيش تؤرخ تأريخا مجازيا لحياة المصريين المتدفقة فى أشد جوانبها أساسية، أى تؤرخ لتناقضات علاقاتهم وأحلامهم وذكرياتهم، وتستشرف فى النهاية أفقاً مفتوحاً هو خروج "الدرويش الأعظم" من خلوته يشق الحارة بنوره، واهباً كل فتى نبوتاً وثمرة من التوت. وهو أفق مماثل لرؤى الثورة الأبدية فى نهاية الثلاثية ورؤى مصرع الطغيان ومشرق النور والعجائب فى نهاية أولاد حارتنا.

الهوامش

١. جورج لوكاتش (ترجمة أمير إسكندر)، دراسات فى الواقعية الأوروبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢ ص ٢٨ .

٢. سى دى لويس . الصورة الشعرية سلسلة الكتب المترجمة دار الرشيد ١٩٨٢ ص ٦٦.

٣. Georg Lukacs: Writer and Critic .Merlin Press: London (1970), pp 116-119.

٤. مجموعة من الكتاب، ترجمة جميل نصيف التكريتى موسوعة نظرية الأدب، قضايا الشكل والقصص الشعبى البطولى دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦، ص ص ٨٥-٨٦.

٥. نفس المصدر، ص ص ٩٧. ٩٨ .

٦. Susan Langer: Feeling and Form .Types of Virtual Space Architecture, New York 1953.

٧. يحى حقى، عطر الأحباب الهيئة العامة للكتاب العدد ١٢ من الأعمال الكاملة ١٩٨٦ .

٨ . الاستاتكية والديناميكية فى أدب نجيب محفوظ.

٩. أول يوم فى الرواية يطابق اعتلاء فؤاد العرش كما جاء فى حديث السيد أحمد عبد الجواد إلى زوجته فى الفصل الثانى ص ١٠، وجاء ذكر شهر نوفمبر فى الفصل ١٠ عند صعود فهمى وكمال إلى السطوح ص١١ وقد اعتلى السلطان الأريكة فى ٩ أكتوبر ١٩١٧ (عبد الرحمن الرافعى: الجزء الأول من تاريخ مصر القومى: من ١٩١٤-, ١٩٢١ ص ٤٥ .

١.٢ سيزا قاسم. بناء الرواية. سلسلة دراسات أدبية. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤ ص٣٢ .

١٣. سيزا قاسم،نفس المصدر.

١٤. إيان واط (ترجمة ثائر ديب)، نشوء الرواية. دار شرقيات، ١٩٩٧ ص ٢٤ .

١٥. عتلاء السلطان الأريكة فى ٩ أكتوبر ١٩١٧ جاء عند عبد الرحمن الرافعى الجزء الأول من تاريخ مصر القومى، ١٩١٤ إلى ١٩٢١ ص ٤٥ .

١٦. سيزا قاسم. مصدر سابق ص ١٣٩ .

١٧. J.A. Cuddon: A Dictionary of Literary Terms .Penguin Books .P: 519

١٨. سيزا قاسم مصدر سابق ص ١٣٩ .

١٩. سيزا قاسم. مصدر سابق ص ١٥٧ .

٢٠. مجموعة من الكتاب: موسوعة نظرية الأدب مصدر سابق ص ص ١٩٨-،٢٠٢

٢١. غالى شكرى. المنتمى دراسة فى أدب نجيب محفوظ. القاهرة بيروت ١٩٨٧ ص ص ٢٢٨-٢٣٠.

٢٢. نبيل راغب، قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨، ص ص ١٢٨-١٣١

٢٣. مجدى يوسف: التدخل الحضارى والاستقلال الفكرى. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص ص ١٥٨- ١٦٢ .

٢٤. Boris Suchkov: A History of Realism .Progress Publishers:Moscow ١٩٧٣ ,p112.

٢٥. Ibid, p.114.

٢٦. Ibid, p.176.

٢٧. Essays on Fiction and Criticism .David Lodge: After Bakhtin Routledge: London and New York ١٩٩٠ p: 49.

٢٨. سيزا قاسم، مصدر سابق ص ١٥١ .

٢٩. نفس المرجع.

٣٠. نفس المرجع.

٣١. دراسة لإبراهيم فتحى فى: عطشى لماء البحر محمد إبراهيم مبروك، ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ص ١٥٥-،١٥٦

٣٢. غالى شكرى. نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل. الهيئة العامة للاستعلامات ص ١٠٩.
Rasheed El-Enany, op .cit., p .100.

٣٣. صلاح فضل. مجلة الإذاعة والتلفزيون ١١|٢|١٩٨٩ .

٣٤. نفس المصدر.

٣٥. نبيل راغب. مصدر سابق ص ٢٢٥ .

٣٦. حسن حنفى. عالم الفكر. المجلد الثالث والرابع يونيو ١٩٩٥ ص ٢٨٨ .

٣٧. شحاتة صيام: الدين الشعبى فى مصر. رامتان , ١٩٥٥ ص ٨٤ .

٣٨. Rasheed El-Anany .Op .Cit., p 100.

٣٩. غالى شكرى، المنتمى، مصدر سابق ص ٢٥١، ٢٥٢ .

٤٠. جورج طرابيشى، الله فى رحلة نجيب محفوظ الرمزية. دار الطليعة بيروت. ١٩٨٠ ص ص ٢١، ٢٢ .

٤١. غالى شكرى نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل مصدر سابق ص ١١٨ .

٤٢. عبد المحسن بدر. نجيب محفوظ الرؤية والأداة (١) دارا الثقافة ١٩٧٨ ص ٥٢-٥٣ .

٤٣. حسن حنفى. مصدر سابق ص ٢٩٨ .

٤٤. Angst Fletcher: Allegory, The Theory of a Symbolic Mode .Cornell university Press, Ithaca, 1964. The introduction.

٤٥. أحمد صادق سعد. تاريخ مصر الاقتصادى والاجتماعى دار ابن خلدون بيروت ١٩٧٩ ص ص ٣١٣. ٣١٤ وعصام فوزى أنماط التدين فى مصر فى بحوث ومناقشات الندوة المهداة إلى

٤٦. صادق سعد ٣. ٥ مايو ١٩٩٠ ص ٢٢٨، ٢٢٩ .

٤٧. Rasheed El-Enany, op .cit., p .153.

٤٨. صلاح فضل. أساليب السرد فى الرواية العربية، كتابات نقدية. يناير ١٩٩٥ ص ٩٧ .

٤٩. Georg Luckacs: The Historical Novel Penguin Book ١٩٧٦, .Pp 105, 106, 108, 123, 174.

الفهرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٥٢٦٣/٢٠٠٢

I.S.B.N 977-01-8107-2



لقد أدركنا منذ البداية
أن تكوين ثقافة المجتمع
تبدأ بتأصيل عادة
القراءة، وحب المعرفة، وأن
المعرفة وسيلتها الأساسية
هى الكتاب، وأن الحق في
القراءة يماثل تماماً الحق
فى التعليم والحق فى
الصحة.. بل الحق فى
الحياة نفسها.

سوزان مبارك

الثمن ٢٠٠ قرش

Bibliotheca Alexandrina
06333982